

# اُردو میں جدید شعر کی روایت تسلسل اور انحراف

ڈاکٹر شاہینہ تبسم

اُردو میں جدید شعری روایت، تسلسل اور انحراف

ڈاکٹر شاہینہ تبسم



---

اس کتاب کی اشاعت میں  
فخر الدین علی احمد میموریل کمیٹی  
حکومت اتردیش لکھنؤ کا مالی تعاون شامل ہے

برقی کتب (E-books) کی دنیا میں خوش آمدید

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں

مزید اس طرح کی شان دار مفید اور نایاب کتب کے

حصول کے لیے ہمارے واٹس ایپ گروپ کو جوائن

کریں

ایڈمن پیسل:

محمد ذوالقرنین حیدر: 03123050300

محمد ثاقب ریاض: 03447227224

سدرہ طاہر: 03340120123



# اُردو میں جدید شعری روایت تسلسل اور انحراف

ڈاکٹر شاہینہ تبسم



URDU MAIN JADID SHERI RIWAYAT  
TASALSUL AUR INHIRAF  
BY : DR. SHAHINA TABASSUM

Rs. 250/-

اشاعت : ۱۹۹۸ء  
تعداد : ۴۰۰  
قیمت : دو سو پچاس روپے  
طالع : شمر آفسیٹ پرنٹرس، نئی دہلی۔ ۲

ملنے کے پتے

● مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی۔ ۱۱۰۰۰۶

● موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۹ گولامارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۰۲

ناشر: ڈاکٹر شاہینہ تبسم

A.G.1/47C. دکاس پوری، نئی دہلی۔ 110018

## ترتیب

7	پیش لفظ	-1
15	جدید اردو شاعری کا پس منظر	-2
97	جدید اردو شاعری کا عبوری دور	-3
159	جدیدیت کے مضمرات	-4
191	جدید نظم کا تنقیدی مطالعہ	-5
263	جدید غزل کا تنقیدی مطالعہ	-6
313	ماحصل	-7
335	کتابیات	-8



## پیش لفظ

روایت اور جدت کی کش مکش تقریباً ہر نئے ادبی رجحان میں نظر آتی ہے۔ اس لئے مختلف ادوار میں اس سے مراد لئے جانے والے رجحان کے معنی قدرے مختلف ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر اردو ادب میں جدید شاعری کا ایک رجحان تو وہ ہے جس کا نقطہ آغاز انجمن پنجاب کے مشاعرے قرار پاتے ہیں اور جس کو فروغ دینے والوں میں خواجہ الطاف حسین حالی اور محمد حسین آزاد وغیرہ پیش پیش رہے تھے۔ دوسرا رجحان وہ ہے جو اقبال کے بعد ۱۹۳۶ء کے قریب نمایاں ہوا اور جس کے فروغ میں ترقی پسند تحریک نے اہم کردار ادا کیا، کم و بیش اسی دور میں حلقہ ارباب ذوق کے شعراء نے اظہار کے نئے اسالیب کی طرف توجہ دی۔ تیسرا رجحان وہ ہے جو ۱۹۶۰ء کے آس پاس جدیدیت کے نام سے قدرے شدت سے ابھر کر سامنے آیا جس میں تخلیق کار کے لئے اظہار کی آزادی کی حیثیت بنیادی تھی اور اس سے کسی باضابطہ اور طے شدہ رویے کی اشاعت پر اصرار کرنا ایک غیر مناسب عمل قرار پایا۔ اس تمہید سے میرا مقصد یہ واضح کرنا ہے کہ زیر نظر کتاب ”اردو میں جدید شعری روایت“ تسلسل اور انحراف“ میں لفظ جدید کو وسیع تر معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔ جس میں مذکورہ بالا تینوں رجحانات کے حامل شعراء شامل ہیں۔

انیسویں صدی کے نصف آخر سے برصغیر کی تاریخ و سیاست میں ہی نہیں بلکہ



زندگی کے ہر شعبے میں تبدیلیوں کا ایک کبھی نہ ختم ہونے والا سلسلہ شروع ہو گیا تھا۔ جس کے نقوش ہمارے شعروادب اور فنون لطیفہ میں بھی نظر آتے ہیں۔

ادبی روایت جیسا کہ اکثر کہا جاتا ہے دراصل ایک ایسے تسلسل سے عبارت ہے جو بیک وقت دو زمانوں سے متعلق ہے اس کی حیثیت ماضی اور حال کے درمیان ایک ایسی کڑی کی ہے جو دونوں کو ایک دوسرے سے مربوط رکھتی ہے۔ اس میں رد و قبول کا عمل بھی جاری رہتا ہے جس کے زیر اثر وہ ہر دور کے مطابق خود کو بدلتی اور ڈھالتی رہتی ہے لیکن اس عمل کے نتیجہ میں روایت وحدت کے استخراج کے حاصل شعراء کی تخلیقات میں جو تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں وہ عموماً معنوی اور موضوعاتی سطحوں پر ہوا کرتی ہیں ویسے لسانی اور بیسی سطحوں پر ان کے یہاں معمولی نوعیت کی تبدیلیاں تو راہ پا جاتی ہیں لیکن بڑی اور اہم تبدیلیاں نظر نہیں آتیں کہ یہ لوگ روایت شکنی کے بغیر روایت کی توسیع کے خواہاں ہوتے ہیں اسی لئے ان کے تمام تجربات روایت کے دائرے ہی میں انجام پاتے ہیں۔

ترقی پسندی کے رجحان کے زیر اثر اردو میں نظریاتی شاعری کا آغاز ہوا جس کے تحت حقیقت نگاری اور مقصدیت پر خصوصی توجہ صرف کی گئی اور سماجی عدم مساوات اور ناانصافی کے شکار بھوکے بچے، دبے کچلے، محنت کش مظلوم انسانوں کو موضوع بنا کر ان میں اپنے حقوق کے لئے لڑنے اور ان کا تحفظ کرنے نیز ایک زبردست انقلاب کے ذریعے پورے نظام اور سماج کو بدل دینے کا جذبہ پیدا کرنے کی سعی کی گئی۔ ترقی پسند نظریے میں اشتراکی بنیادوں پر بہتر سماج کی تشکیل کرنے اور مثالی نظام کے قیام کے خواب پوشیدہ تھے۔ اس نے انسان کے بنیادی حقوق کے تحفظ کے ساتھ حسین، پر امن اور خوش گوار زندگی کا ایک نیا تصور پیش کیا جس میں بڑی کشش تھی۔

ہیت اور اسلوب کے تجربوں کے رجحان کی سب سے بڑی دین اردو میں نظم معریٰ اور نظم آزاد کا فروغ ہے جس میں ترقی پسندوں نے نسبتاً کم اور حلقہ ارباب



ذوق کے شعراء نے نمایاں کارنامے انجام دیئے۔ ان کے تجربات میں موضوعات کا تنوع، اسالیب کی رنگارنگی، جدید ٹھیکوں کا استعمال، الفاظ و تراکیب کی عذرت اور علامتی پیرا یہ اظہار ملتا ہے۔ ترقی پسند شاعروں کے نزدیک اجتماعی مسائل سماجی نا برابری، شخصی اور جماعتی استحصال بنیادی موضوعات قرار پائے۔ برخلاف اس کے حلقہ ارباب ذوق کے شعراء کے یہاں انفرادیت پر خصوصی توجہ پائی جاتی ہے۔ ایک نئی فنی جمالیات کی تشکیل میں بھی ان شاعروں کا اہم رول رہا ہے۔ زیر نظر کتاب کے پہلے باب میں ”جدید اردو شاعری کا پس منظر“ عنوان سے یہی نکات ضروری تفصیل اور حوالوں کے ساتھ بیان کئے گئے ہیں۔

کتاب کے دوسرے باب کا عنوان ”جدید اردو شاعری کا عبوری دور“ ہے جس کے تحت ۱۹۱۳ء سے ۱۹۶۰ء تک کی جدید شاعری کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے یہ دور ایک طرف تو ترقی پسند تحریک کی مقبولیت، عروج اور پھر زوال کا مشاہدہ ہے۔ اور دوسری طرف جدیدیت کا عبوری دور بھی ہے جس میں ترقی پسند اور جدید دونوں غیموں کے شعراء کا حصہ رہا ہے جن کی تخلیقات میں بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ فکر و فن کی سطح پر مختلف تبدیلیاں بھی واقع ہوئیں۔ آزادی ہند اور تقسیم وطن کے بعد سیاسی اور سماجی زندگی پر براہ راست اثر انداز ہونے والے حالات بالخصوص فرقہ وارانہ فسادات، آزادی کے خلاف رد عمل اور امن عالم وغیرہ موضوعات پر ہر دو رجحان کے شاعروں نے طبع آزمائی کی ان کی باہمی مماثلتوں کے علاوہ باہمی اختلافات کے بھی کئی پہلو ہیں جنہیں تفصیل کے ساتھ نمایاں کرنے کی سعی کی گئی ہے تاکہ ان کے بنیادی رویوں کی روشنی میں جدید اردو شاعری کے عبوری دور کو اس کے صحیح سیاق و سباق میں پرکھا جاسکے۔

اسی باب میں عبوری دور کے ادبی مباحث مثلاً ادب اور صحافت، ادب اور سیاست، ادیب کی انفرادیت، آزادی اظہار، ادب اور فحاشی، ادب میں جمود، روایت کی ضرورت و اہمیت، اردو کی ادبی روایت، اسلامی ادب، غزل کا احیاء اور غزل میں صبر



کے اسلوب کی تجدید وغیرہ کا بھی جائزہ لیا گیا ہے۔ ان مباحث نے اس دور کے تخلیق کاروں کو بالعموم غور و فکر کی دعوت دی تھی اور کسی حد تک ان کی رہنمائی بھی کی تھی۔ صنف غزل کا احیاء اور متروک روایتی اصنافِ سخن کی طرف رجعت بھی انہیں ادوار سے عبارت ہے۔ اردو شاعری کی تاریخ میں اس قسم کی گونا گونی کا مظاہرہ پہلے کبھی نہیں ہوا تھا۔

۱۹۲۰ء کے آس پاس اردو ادب میں جدیدیت کے نام سے جوابی میلان ابھر کر آیا اس کی تشکیل و تعمیر میں گزشتہ اور موجودہ صدیوں کے مغربی افکار و نظریات کا بھی اہم رول رہا ہے۔ جدید شاعروں میں سے اکثر و بیشتر جدید تعلیم سے بہرہ ور ہیں، انہوں نے ان افکار و نظریات کا مطالعہ بھی کیا، ان سے متاثر بھی ہوئے اور ان سے استفادہ بھی کیا ہے۔ کتاب کے تیسرے باب میں ”جدیدیت کے مضمرات“ کے عنوان سے مغرب کے چند اہم ترین نظریات اور میلانات سے بحث کی گئی ہے۔

اردو ادب کو جس مغربی فلسفے نے سب سے پہلے اور زبردست طریقے پر متاثر کیا وہ مارکس ازم یا مارکسیت ہے جو ایک عالم گیر سیاسی فلسفہ ہے جس میں جدلیاتی مادیت، طبقاتی کش مکش، نظریہ قدر فاضل، سماجی انقلاب، انقلابی عمل کی وحدت اور پرولتاریہ آمریت وغیرہ ایسے افکار و نظریات شامل ہیں۔ مارکسی نظام فکر کے نقوش یوں تو بیشتر شعراء کی تخلیقات میں دیکھے جاسکتے ہیں لیکن ترقی پسند شعراء کے یہاں یہ اثرات بہت گہرے اور مستقل نظر آتے ہیں۔

فلسفہ اشتراکیت کے بعد اردو شعراء ادب کو نئے افقوں سے روشناس کرانے والا دوسرا مغربی نظریہ سکھنڈ فرائڈ سے منسوب ہے۔ یہ ایک نفسیاتی نظریہ ہے۔ ”مارکس ازم“ میں اجتماعیت پر خصوصی زور دیا گیا تو فرائڈ ازم میں انفرادیت پر پوری توجہ مرکوز کی گئی جس کے تحت فرد کے داخلی جذبات و احساسات اور جنسیاتی اور نفسیاتی پیچیدگیوں کو بھی فن میں جگہ ملی۔

جدید اردو شاعری پر اثر انداز ہونے والا ایک اہم نظریہ وجودیت کا ہے یہ بھی



دوسری جگہ عظیم کے بعد مغرب سے ابھرا قلم نظریہ وجودیت اپنے آپ میں کوئی مکمل اور حتمی نظام فکر نہیں، یہ ایک تخلیقی فلسفہ ہے جس کے اثرات عہد ماضی کے ادب میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ وجودی فکر میں انسانی وجود سب سے مقدم ہے۔ وجودیت کے نظریہ سازوں میں چار طرح کے مفکر نظر آتے ہیں جن میں دوستو نےفسکی اور فرانز کا فکا بنیادی طور پر تخلیق کار ہیں جن کے یہاں وجودی فکر کا عکس واضح طور پر نمایاں ہے۔ اردو کی جدید شاعری میں انسانی کرب، تنہائی، زندگی کی بے معنیت، انحراف و بغاوت اور خواہش مرگ وغیرہ جیسے موضوعات فلسفہ وجودیت کے نظریات سے متاثر ہیں۔ مغرب کے ان تین ہمہ گیر فلسفہ و نظریات کے علاوہ جن دیگر میلانات و رجحانات نے جدید اردو شاعری کو متاثر کیا ان میں ابراہن ذہبی، بیٹ جینریشن، اینگری ہگ مین اور انٹی پوٹری وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ جدید اردو شاعروں کی تخلیقات میں خال خال ہی سہی لیکن ان کے اثرات بھی واضح نظر آتے ہیں۔

چوتھے باب کا عنوان ”جدید نظم کا تنقیدی مطالعہ“ ہے جس میں ان جدید نظموں کو پیش نظر رکھا گیا ہے جو ۱۹۶۰ سے ۱۹۹۰ تک کے زمانے پر محیط ہیں۔ اسی دور میں جدیدیت ایک غالب ادبی رجحان کی شکل میں شدت کے ساتھ نمایاں ہوئی اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو شاعری کے افق پر چھا گئی۔ اس کے نمائندہ شاعروں میں (دوسرے باب میں مذکورہ جدید شعراء کے علاوہ) فیض الرحمان، منیر نیازی، وحید اختر، ظلیل الرحمان اعظمی، وزیر آغا، ضیا جالندھری، محمود ایاز، راہی معصوم رضا، شاذ حسنکنت، سلیمان اریب، حسن شمیم، قاضی سلیم، باقر مہدی، عمیق حنفی، وارث کسائی، بلراج کول، شفیق فاطمہ شعرا، عزیز قیسی، بشر نواز، ساجدہ زیدی، شہاب جعفری، حمید الماس، کرشن موہن، مظہر امام، جیلانی کامران، مفتی تبسم، ساقی فاروقی، شریار، زاہد ڈار (مادھو) عباس اطہر، کمار پاشی، عمور سعیدی، گوہر نوشاہی، افتخار جالب، احمد ہمیش، عادل منصور، انیس ناگی، اختر احسن، سلیم الرحمان، اعجاز احمد اور ندا فاضل وغیرہ کے نام



قابل ذکر ہیں۔ ان میں سے کچھ شعراء کی ذہنی تربیت اگرچہ حلقہ ارباب ذوق اور انجمن ترقی پسند مصنفین کے زیر اثر ہوئی تھی تاہم ان شعراء نے نہ صرف یہ کہ میرا جی کی ابہام پرستی سے شعوری طور پر پر اپنا دامن بچایا بلکہ ترقی پسندوں کی مقصدیت، نظریہ پرستی، وضاحتی انداز بیان، نعرہ بازی اور ادعائیت سے بھی گریز کیا۔

ان کے بعد ابھرنے والی نسل کے شاعروں میں فہیدہ ریاض، مسعود منور، صادق عتیق اللہ، مصحف اقبال، تو صفی، امیر عارفی، کشور ناہید، عین رشید، علیم اللہ حالی، یعقوب راہی، خلیل مامون، شاہد مایلی، چندر بھان خیال، خلیل بخور، نسرین انجم بھٹی، ثروت حسین، مظفر ایرج، جاوید ناصر، سلیم شہزاد، صلاح الدین پرویز، افضل احمد سید، ھیم انور، عبد اللہ کمال، علی ظہیر، پرت پال سنگھ بیتاب، آشفہ چگیزی، حسن عباس رضا، شائستہ حبیب اور اظہار الحق وغیرہ چند اہم نام ہیں۔

اس دور کے شاعروں نے پامال لفظیات، بندھی نکی تشبیہات و استعارات سے بھی گریز کا رویہ اپنایا اور ایک نئی شعری زبان کے ذریعے نئی شعری جمالیات کی بنیاد رکھی اور اپنے منفرد تجربات کے فنی اظہار کے لئے رمزیہ، استعاراتی، اسطوری اور علامتی پیرائے اختیار کئے جو اس دور کا ایک خاص میلان بن گئے۔

کچھ جدید شعراء کے ہاں عقیدے کی بازیافت کا رجحان بھی ابھرا جس کے تحت حمد، مناجات، نعت، منقبت، بھجن، سلام، مرثیے اور طویل نظمیں تخلیق کی گئیں۔ عقیدے کی بازیافت کا یہ رجحان خاصا پرکشش نظر آتا ہے کیونکہ اس میں وسیع المشرقی سے کام لیا گیا ہے اور مذہب اسلام، ہندومت، بدھ مت، سکھ مت اور

---

۱۔ ان شعرا میں بھی دو مختلف رجحانات نمایاں ہیں، ایک گروہ روایت سے وابستگی کے ساتھ نئے اسالیب و اظہارات کو برتنے کا قائل ہے جبکہ چند لکھنے والے روایت سے قطعی انحراف اور لسانی شکست و ریخت کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ دونوں کے اس اختلاف اور اسکی وجوہات سے متذکرہ باب میں بحث کی گئی ہے۔



عیسائیت سے ماخوذ علامت و استعارات کے علاوہ ان مذہبی افکار کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ جن کی حیثیت قدر مشترک کی ہے اور جو انسانیت کی اعلیٰ قدروں کے مظہر ہیں۔ اس دور کے شاعروں نے شعری تجربات کے ذریعے 'ہنیتی' معنوی اور لسانی سطحوں پر تخلیقی اظہار کے نئے امکانات کو بروئے کار لانے کی کوششیں کی ہیں اور اس طور اردو نظم کو نئی وسعتیں عطا کی ہیں۔ مختصر نظم نگاری اور طویل نظم نگاری کے رجحان کو بھی جدید شاعروں کے ذریعے فروغ حاصل ہوا۔ علاوہ ازیں ماضی کی چند مقبول عام روایتی اصناف جیسے قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، شعر آشوب، واسوخت، ہجو، قطعہ، رباعی، دوبہ اور ماہیا وغیرہ کو نئے انداز میں برتنے کے تجربوں کے ساتھ ساتھ مشرق و مغرب کی زندہ زبانوں کے شعری ادب کی مقبول اصناف مثلاً کیٹو، تراخیلے، اسٹیزا، فارم، ہائیکو اور تونکا وغیرہ کو بھی اردو میں رواج دینے کی مخلصانہ سعی کی گئی۔ نئے تجربوں کے بطن سے نثری نظم، اور یک مصرعی نظم کا جنم اور ان کی قبولیت جدید اردو شاعروں کی ناقابل فراموش عطا ہے۔ مذکورہ بالا تمام اصناف اپنی علاحدہ شناخت رکھنے کے باوجود مجموعی حیثیت سے نظم ہی کے ذیل میں آتی ہیں۔ لہذا ان سب کا تنقیدی جائزہ بھی اسی باب میں پیش کیا گیا ہے۔

پانچویں باب میں "جدید غزل کا تنقیدی مطالعہ" پیش کیا گیا ہے۔ ترقی پسندوں کے غزل مخالف رویے اور حلقہ ارباب ذوق کے شعراء کی عدم دلچسپی کی وجہ سے ایک زمانے میں صنف غزل اس حالت کو پہنچ گئی تھی کہ جگر مراد آبادی جیسا خالص غزل گو شاعر بھی "شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواہ ہے آج کل" کہہ کر غزل سے بیزاری کا اظہار کر بیٹھا تھا لیکن عبوری دور میں فراق گورکھپوری، حسرت موہانی، جگر مراد آبادی، مجاز گلکنوی، مجروح سلطان پوری، فیض احمد فیض، ناصر کاظمی، معین احسن جذبی، مغیث الدین فریدی اور خلیل الرحمان اعظمی وغیرہ نے غزل کا علم بلند رکھا۔ ان کے بعد نمایاں ہونے والی نسل کے شعراء نے غزل کو اظہار کے ایک مکمل وسیلے کی حیثیت سے قبول کر لیا اور ان کے بعد آنے والی نسل کے ہاتھوں اس صنف میں اپنی



غزل، آزاد غزل اور زین غزل کے تجربے بھی عمل میں آئے۔ صورتِ حال کی اس تبدیلی میں ان مذاکروں اور مباحثوں کا بھی خاص حصہ رہا ہے جن کی وجہ سے صنفِ غزل، اس کی قوت و صلاحیت، موجودہ عہد میں اس کی معنویت اور افادیت اور اس کا مستقبل زیرِ بحث آیا، سوچ کے نئے دروازے کھلے اور پھر جدید اور جدید تر شاعروں کے ہاتھوں غزل کو اس کا کھویا ہوا منصب اور وقار حاصل ہوا۔ اس باب میں بھرپور مثالوں کے ساتھ تفصیلی اور تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے انہی غزل، آزاد غزل اور زین غزل کے تجربوں کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے۔

”ماہِ حاصل“ کے تحت جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے۔ اساسی نکات سے بحث کرتے ہوئے مجموعی طور پر جدید اردو شاعری، اس کی صحیح عطا اور اس کے امکانات کا جائزہ پیش کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

موضوع کی سطح پر اس کتاب کا کیوں بہت وسیع ہے بالخصوص شعری تجربات اور رجحانات کا بحرِ زخار میرے سامنے تھا، اسے ایک قطعی سلسلے میں باندھنا کارِ دارد تھا۔ میں نے اپنی سی کوشش کی ہے کہ پوری ذمہ داری اور ایمانداری سے تمام پہلوؤں کا معروضی سطح پر تجزیہ کر کے اس مجموعی عطا کو آپ کے سامنے رکھ سکوں جو یقیناً لائقِ توجہ ہے۔

اس کتاب کی تیاری میں استادانِ محترم ڈاکٹر مغیث الدین فریدی، پروفیسر حقیق اللہ اور ڈاکٹر شریف احمد نے قدم قدم پر میری رہنمائی کی تھی جس کے لئے میں ان کی بے حد ممنون ہوں۔

ڈاکٹر شاہین عجم

## جدید اردو شاعری کا پس منظر

جدید اردو شاعری کے آغاز کی کوئی معین تاریخ نہیں ہے۔ تاریخی اعتبار سے ۱۸۵۷ء کے بعد کی سیاسی، سماجی اور تہذیبی صورت حال ہی میں جدید اردو ادب کے محرکات بھی مضمر ہیں۔ تبدیلی کی اپنی ایک منطق ہوتی ہے۔ جب وہ اچانک رونما ہوتی ہے۔ تب اس کے آثار عارضی نوعیت کے حامل ہوتے ہیں۔ بجلی کی طرح ایک کوند پیدا ہوتی ہے اور کم از کم مدت میں وہ وقت کی پنائیوں میں گم ہو جاتی ہے۔ جب کہ ہر وہ بڑی تبدیلی جو کئی چھوٹی چھوٹی تبدیلیوں کے بعد رونما ہوتی ہے۔ اس میں استقامت اور استقلال ہوتا ہے۔ اس کا اثر بھی ہمہ گیر ہوتا ہے۔ دراصل اس قسم کی تبدیلی بڑے تدبیر اور فکر کا نتیجہ ہوتی ہے۔ تاریخ کا ایک بڑا دور اس کی پرورش کرتا ہے۔

اردو ادب کی تاریخ میں روایت پر سب سے بڑی ضرب ۱۸۵۷ء کے بعد پڑی جب کہ واضح طور پر دو مختلف تہذیبیں آپس میں متصادم ہو رہی تھیں۔ تہذیبی سطح پر باہمی تصادم اور ادغام کی مثالوں سے عالمی تاریخ کے ہزاروں اوراق بھرے پڑے ہیں۔ ہر تہذیب نے جغرافیائی حدود کو توڑ کر کبھی نہ کبھی کسی دوسری تہذیب پر اپنے اثرات قائم کئے ہیں یا وہ دوسری بڑی اور موثر تہذیب میں ضم ہو گئی ہے۔ وہ باہمی تصادم کی صورت ہو یا ادغام کی ہر تہذیب دوسری تہذیب پر اپنا اثر ضرور قائم کرتی ہے۔



ہندوستانی پس منظر ہندو ایران، یا ہند و عرب یا ہند و وسط ایشیا کی تہذیبی اقدار کے باہمی اثر و عمل کی ایک بڑی تاریخ ہے۔ تاریخ گواہ ہے کہ اس تصادم اور ادغام میں کئی مذہبی اور اخلاقی اقدار وہ تھیں جن میں اشتراک پایا جاتا تھا۔ دوئی کی صورت بہت کم نمایاں تھی۔ اسی وجہ سے ہند و ایران تہذیبوں کے ادغام میں یکانگت کا احساس زیادہ پایا جاتا ہے۔

مغربی تہذیب کی اقدار مشرق سے مختلف تھیں اور یہ اختلاف زندگی کے ہر صنف میں نمایاں تھا۔ مشرق کی روایات میں ٹھہراؤ کی کیفیت تھی۔ یہاں مذہبی اور اخلاقی روایات و اقدار کا دباؤ شدید تھا۔ اسی لئے فوری تبدیلی یا تبدیلیوں کی گنجائش کم سے کم تھی۔ جب کہ مغرب میں نشاۃ الثانیہ Renaissance سے سائنسی بصیرت اور ترقی پسند فکر پیدا ہو جاتی ہے۔ مغرب کی جتنی فکری اور عقلی تحریکیں ہیں ان کی جڑیں نشاۃ الثانیہ میں پیوست ہیں۔ نشاۃ الثانیہ ہی سے صنعتی دور کا آغاز و ارتقاء ہوتا ہے۔ اسی تحریک کے فروغ کے باعث قدامت و روایت کو بار بار شک و شبہ کی نظر سے دیکھا گیا۔ حتیٰ کہ مذہب و اخلاقی اقدار کی سخت کوشی پر بھی زبردست وار کئے گئے۔ روایتوں کا نظام درہم برہم ہو گیا اور روایت کی جگہ درایت نے لے لی۔

ہندوستان میں نشاۃ الثانیہ کا ظہور انیسویں صدی میں عمل میں آتا ہے۔ جس کے بعد شعر و ادب کی روایات پر بھی کاری ضرب پڑتی ہے۔ جیسا کہ عرض کیا گیا کوئی بھی بڑی تبدیلی اچانک رونما نہیں ہو جاتی کئی چھوٹی چھوٹی تبدیلیوں کے بعد اس کا ظہور ہوتا ہے۔ اسی طرح ہمارے یہاں انیسویں صدی میں بالخصوص ادب کے تناظر میں جو تبدیلیاں عمل میں آئیں وہ بہ ظاہر بڑی تھیں مگر بعد کی ہوش رہا تبدیلیوں کو دیکھتے ہوئے وہ اتنی بڑی بھی نہ تھیں۔

۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک کی ادبی ارتقاء کی تاریخ بڑی حد تک متوازن ہے۔ اصلاحی تحریک اپنے مقصد میں اخلاقی تھی۔ جس نے عقلیت پر زور دیا تھا۔ اس نے بعض ادبی روایات پر بھی کاری ضرب لگائی تھی مگر روایت شکنی کا یہ عمل اپنی غرض



کے لحاظ سے محدود تھا جب کہ ۱۹۳۶ء کے بعد ترقی پسند تحریک نے جس باغیانہ اور انقلابی شعور کے لئے راہ ہموار کی اس کی حدیں کافی وسیع تھیں جیسا کہ ہر دور میں ہوتا ہے کہ جہاں ایک گروہ روایت شکنی کے جوش میں سرشار ہے وہیں دوسرا گروہ روایت کی پاس داری کا دم بھرتا ہے۔ بعض ادیبوں کے ذہن میں روایت کا اپنا تصور ہوتا ہے۔ بعض اپنے عہد کی غالب تحریک کے برخلاف کسی دوسرے رجحان سے متاثر ہو جاتے ہیں اور وہ رجحان آہستہ آہستہ ایک تحریک میں بدل جاتا ہے۔

اردو ادب کی تاریخ کا یہ دور جو کہ ۱۹۳۶ء تک کے زمانے پر محیط ہے۔ مختلف نوعیت کے رجحانات کا حامل ہے۔ اس عہد میں جس تحریک نے ہمہ گیر صورت اختیار کر لی وہ ترقی پسند ادبی تحریک ہے لیکن اس کے پہلو پہ پہلو روایت کے پرستاروں کا گروہ بھی نمایاں ہے۔ اس گروہ کی جدت پسندی میں توازن اور متانت ہے۔ دوسرا وہ گروہ ہے جو حلقہ ارباب ذوق کے نام سے پہچانا جاتا ہے، شاعری میں بھی یہ تینوں رجحانات نمایاں طور پر پر سامنے آتے ہیں۔ سب سے پہلے ہم شاعری کے اس رجحان پر تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالیں گے۔ جس میں روایت اور جدت کا امتزاج پایا جاتا ہے۔

## ۱ : روایت و جدت کا امتزاج

ایک ادبی اصطلاح کی حیثیت سے روایت ایک متنازعہ فیہ مسئلہ ہے۔ مختلف ادبا اور علما نے اس کی مختلف تعبیریں کی ہیں۔ روایت انگریزی لفظ Tradition کا متبادل ہے۔ انگریزی میں بھی اس کے معنی کافی وسیع ہیں۔ سماجیاتی اصطلاح کے لحاظ سے اس کے معنی ہیں وہ عقائد یا رسومات جو ماضی بعید سے چلی آرہی ہیں عرف عام میں جو چلن اور رواج کا درجہ رکھتی ہیں صیغہ فعل میں اس کے معنی ہیں عقائد، افکار، رسومات اور افعال و اعمال کا ایک پشت سے دوسری پشت کی طرف منتقل ہونا۔ دینیات میں



روایت ان احکامات و عقائد سے عبارت ہے جو ضبط تحریر میں نہ آئے ہوں گویا جو سینہ بہ سینہ ایک نسل سے دوسری نسل کی طرف منتقل ہوتے رہے ہوں۔ وہ احکام الہی جو حضرت موسیٰ پر نازل ہوئے یا وہ تعلیمات جن کا تعلق حضرت عیسیٰ سے ہے۔ وہ بھی زبانی منتقل ہوتی آئی ہیں۔ اسی لئے انہیں روایت سے موسوم کیا جاتا ہے۔

اسلام میں حدیث و سنت کے لئے بھی روایت کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے یعنی رسول اللہ کے اعمال و افعال، شعار و اذکار وغیرہ کا شمار بھی روایت کے ذیل میں آتا ہے۔ اس لحاظ سے نقل و منتقل ہونے کا تصور یہاں بھی کارفرما ہے۔ علم قانون کی اصطلاحات میں اس کے معنی حوالے کرنے اور سپرد کرنے کے ہیں۔

غور کیا جائے تو روایت میں تقلید، پیروی، نقل اور اتباع کے معنی مضمر ہیں۔ مگر دینی اور مذہبی اصطلاح میں قدامت اور تشرع کا پہلو بھی پوشیدہ ہے۔ اس قسم کی سخت گیری ادب میں برقرار نہیں رہتی اس لئے ادبی اصطلاح کے لحاظ سے روایت کی تعبیر بھی مختلف ہے۔

ادب میں روایت کا تصور کئی معنی کو مختص ہے۔ اس میں ماضی کا تصور پنہاں ہے۔ وہ قدامت سے بھی تعبیر کی جاتی ہے۔ اسے لائف فورس یعنی جوش حیات کا بھی نام دیا گیا ہے۔ اسے محض نقل، تقلید اور پیروی کے معنوں میں بھی استعمال کیا گیا ہے لیکن تسلسل اور نقل کا تصور ہر معنی میں یکساں طور پر مضمر ہے۔ ہمیں حقی نے ایک جگہ لکھا ہے۔

”روایت کی حیثیت فن اور فکر کے ارتقاء میں اساسی

ہوتی ہے۔ اس حقیقت سے قطع نظر زندہ اور فعال حقیقتوں سے

مملو روایت بہ یک وقت آئندہ حقیقتوں کی محرک اور اس کے

امتحان کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ وہ ماضی اور حال دو زمانوں میں

ایک ساتھ زندہ رہتی ہے اور وقت سے ان کا رشتہ محض ایک

تاریخی واقعہ یا پس منظر کی شکل میں نہیں استوار ہوتا بلکہ ارتقا



پذیر میلانات کے ساتھ اس کے وجود اور معنویت کا احساس اور زیادہ مستحکم ہو جاتا ہے۔“ ۱

مگویا روایت کا تعلق جہاں ایک طرف ماضی سے ہے وہیں وہ حال سے بھی مربوط ہے۔ یہ ایک تسلسل ہے جو ماضی کو حال سے جوڑے رکھتا ہے اسی لحاظ سے ادیب کی اپنی زبان، ادبی ہیئتیں، اصول، تراکیب، رسومات اور وہ مختلف تہذیبیں جن کا تعلق ماضی سے ہے روایت کا حکم رکھتی ہیں۔ ایک ادیب یا شاعر ان سے اکتساب فن ہی نہیں کرتا زندگی بسر کرنے کا اسلوب بھی سیکھتا ہے۔ ماضی محض انہماک کا نام نہیں بلکہ وہ مسلسل سرچشمہ حیات بھی ہے۔ جس کے تجربات و نتائج سے نئی تکنیکیات عمل میں آتی ہیں۔

روایت چوں کہ ایک زندہ اور فعال تسلسل سے عبارت ہے۔ اس لئے اس میں تازہ بہ تازہ اور نو بہ نو کا تصور بھی پوشیدہ ہے۔ ایک شاعر بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ایک بڑا یا منفرد شاعر روایت کو زندہ حقیقت اور ایک نامیاتی وجود کے طور پر قبول کرتا ہے۔ وہ اسے شک کی نظر سے بھی دیکھتا ہے۔ اس سے متاثر بھی ہوتا ہے۔ اسے رد بھی کرتا ہے اور اسے قبول بھی کرتا ہے مگر اس کی قبولیت میں نقل کا پہلو شامل نہیں ہوتا وہ جتنا قبول کرتا ہے اس سے زیادہ تجربے اور اپنی جدت پسندی سے اس کی توسیع کردیتا ہے۔ جے۔ ای۔ کڈون نے روایت کے اسی عمل پر ان لفظوں میں روشنی ڈالی ہے۔

“Any thing traditional is established has often been tried and is constantly returned to”

”کوئی بھی شے جب روایت کے طور پر اپنے آپ کو منوالیتی ہے تو اسے بار بار آزمایا (یا اختیار بھی کیا) جاتا ہے اور استقامت کے ساتھ لوٹا بھی دیا جاتا ہے۔“ ۲

۱۔ شمیم خنی، شعرد حکمت، سہ ماہی، حیدرآباد: شمارہ نمبر ۲ ص ۲۰۔

۲. J. E. Cuddon : “A Dictionary of Literary Terms”



اس طرح روایت محض قبول کرنے سے عبارت نہیں ہے بلکہ وہ پورا ایک عمل ہے جو کہ اخذ کرنے اور واپس لوٹانے سے عبارت ہے۔ زندگی اور فن کا ارتقا بھی اسی لئے ممکن ہے کہ اجتہاد، اختراع، ایجاد اور جدت کا عمل بھی تسلسل کے ساتھ جاری ہے۔ روایت کبھی منجمد نہیں ہوتی۔ بلکہ ایک صحتمند روایت ہمیشہ ہر دور کے مطابق اپنے آپ کو بدلتی اور ڈھال لیتی ہے۔ غیر محسوس طور پر اس میں تطابق Capability کے آثار پیدا ہو جاتے ہیں، اگر ایسا نہ ہو تو سارا ماضی ہی مردہ ہو جاتا ہے۔ تاریخ ادب میں اگر وہ زندہ مثال ہے تو اسی لئے کہ وہ زندہ روایتوں سے مملو ہے۔ کلیتہً بدکس نے بڑی اچھی بات کہی ہے۔

“Healthy tradition is capable of continual modification”

”ایک صحت مند روایت مسلسل تغیر و تبدل کے عمل سے گزرتی ہے۔“

بیسویں صدی کے ربع اول و دوم میں جن شعرا نے روایت کے مذکورہ بالا جدلیاتی تصور کو قبول نہیں کیا ان کے یہاں نقل، پیروی اور تکرار کا پہلو زیادہ روشن ہے۔ انہوں نے جدت پسندی سے کام ضرور لیا مگر ان کی جدت میں احتیاط اور توازن قائم ہے ان کے افکار میں جدت ہے مگر لسانی سطح پر قدیم شعرا ان کے لئے استناد کا درجہ رکھتے ہیں۔ عروض آہنگ اور بیان کے اعتبار سے ان کا فن ماضی کے مسلمات پر ہی اپنی اساس رکھتا ہے اس لئے ان کے یہاں بلاخونی کا تاثر نہیں ابھرتا، انہوں نے اپنے فن میں تجربے اور نئی روایت کی تشکیل سے گریز کیا، اسی لئے وہ منفرد ہونے کے باوجود کسی ایسی روایت کے خالق نہیں بن پائے جو مسلسل Haunt کرتی یا ہر دور میں تازہ اور نئی محسوس ہوتی ہے تاہم ادب کی تاریخ میں ان کا درجہ مسلم ہے۔

وہ شعرا جن کے یہاں روایت کی پرستاری تھی اور جنہوں نے لسانی و ہستی سطح پر کوئی جرات مندانہ قدم نہیں اٹھایا تھا ان میں ظفر علی خاں (۱۸۷۰ء-۱۹۵۰ء)، جوش ملیح آبادی (۱۸۹۳ء-۱۹۸۲ء)، سیاب اکبر آبادی (۱۸۸۰ء-۱۹۵۱ء)، ساغر نظامی (۱۹۰۵ء)



حفیظ جالندھری (۱۹۰۰ء-۱۹۸۳ء) 'اختر شیرانی' (۱۹۰۰ء-۱۹۳۸ء) 'روش صدیقی' (۱۹۱۱-۱۹) 'جیل مظہری' (۱۹۰۵-۱۹۶۶) 'سکندر علی وجد' 'علی اختر حیدر آبادی' 'مسعود علی ذوقی' 'اختر انصاری' اور 'ملوک چند محروم' (۱۹۸۵) وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔

مذکورہ بالا شعرا بنیادی طور پر نظم گو تھے۔ سیماں اکبر آبادی 'ساغر نظامی' 'روش صدیقی' اور 'اختر انصاری' غزل و نظم دونوں اصناف پر دسترس رکھتے تھے۔ مگر ان کا اصل میدان نظم ہی تھا۔

ان نظم گو شعرا کا تخلیقی دور کافی طویل تھا۔ ان میں سے بیشتر شعرا نے ۱۹۳۶ء سے قبل ہی ہندوستان گیر شہرت حاصل کر لی تھی۔ ترقی پسند تحریک کے آغاز اور پھر اس کے ارتقا کے دور میں ان کے موضوعات میں زبردست تبدیلیاں واقع ہوئیں مگر لسانی اور معنسی سطح پر ان کے تجربات ایک مخصوص حد سے متجاوز نہیں ہوئے، حتیٰ کہ جوش ملیح آبادی کے علاوہ دیگر نظم گو شعرا ترقی پسند تحریک سے اراداً کافی دور رہے۔

بیسویں صدی کے ابتدائی دور سے رومانیت کا رجحان فروغ پانے لگتا ہے رومانیت دراصل اصلاحی تحریک کی خشکی اور عقلیت پسندی کے خلاف رد عمل تھا۔ اس رجحان کے ابتدائی نقوش عبد الحلیم شرر کی نظموں، انشائیوں اور ناولوں میں بڑی آسانی کے ساتھ دیکھے جاسکتے ہیں۔ شرر کے علاوہ اقبال، جوش، اختر شیرانی اور عظمت اللہ خاں کے یہاں رومانی رجحان کی جڑیں گہری ہوتی چلی گئی ہیں۔ اس گروہ کے شانہ بہ شانہ ان نثر نگاروں کی مثالیں بھی رومانیت کے رجحان کی آئینہ دار ہیں جنہیں ادب لطیف کا نمونہ کہا جاتا ہے۔ سجاد حیدر یلدرم، 'مدی افادی'، سجاد انصاری، 'ل۔احمد'، نیاز فتحپوری اور حجاب امتیاز علی وغیرہ کی نثری نگارشات اصلاً رومانی ہیں، نظم نگاروں کی طرح ان کی تحریروں میں بھی جذباتی و فور نمایاں ہے۔ رومانی ادیب چوں کہ داخلی ہوتا ہے اور داخلی احساسات اور کیفیات کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ اس لئے اس میں جذباتیت گہری ہوتی ہے، اس کی فکر میں مثالیت کا رنگ ابھر آتا ہے اور وہ حقیقت کی تلخ فضاؤں سے نکل کر خوابوں کے جہان آباد کرنے لگتا ہے۔ یہ رجحان اختر شیرانی،



جوش اور خود اقبال کی بعض نظموں میں نمایاں ہے۔ اقبال کے احساس حسن اور جمالیاتی وضع میں بڑی متانت تھی جبکہ جوش کے یہاں احساس حسن کا اظہار والہانہ طریقے سے ہوتا ہے۔ اس میں باغیانہ شعور کی کار فرمائی بھی ہے اور بلند کوشی بھی۔ اختر شیرانی کے لہجے میں ٹھہراؤ پایا جاتا ہے، وہ سراپا عاشق اور حسن پرست واقع ہوئے ہیں، جوش کی طرح وہ بھی بڑے انفرادیت پسند تھے مگر اختر شیرانی کی فردیت میں کدو فر کی وہ جھلک نہیں ملتی جو جوش کے کلام میں واضح ہے۔ سید صفدر حسین اپنے مضمون بہ عنوان ”ہماری شاعری کے جدید رجحانات“ میں لکھتے ہیں۔

”جدید شاعری کا ایک اور اہم رجحان رومانیت ہے انیسویں صدی کے آخر میں ایک نوجوان طبقہ انگریزی تعلیم سے متاثر ہو کر اپنی آسودگی حسن میں تلاش کرنے لگا۔ جسے آسکر وائلڈ اور پتھر سے نثر میں اور شیلی، ورڈس ورتھ، کولریج اور سون برن وغیرہ بے نظم میں ادا دلی۔“ ۱

یہاں ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ انگریزی ادب ہی کا یہ اثر نہیں تھا کہ اردو ادب میں رومانی رجحان کی داغ بیل پڑی دراصل قومی سطح پر رابندر ناتھ ٹیگور کی ماورائیت میں جو رومانی کشش تھی اس نے بھی ہمارے شعراء پر گہرے اثرات قائم کئے تھے، اس لحاظ سے اردو شعراء نے ماورائیت اور نرم گوئی کا سبق ٹیگور سے سیکھا، کیٹس اور سون بن سے ان کے احساس حسن کو تقویت ملی، ورڈز ورتھ سے فطرت پسندی اور ماورائیت کا درس لیا جبکہ باؤن اور شیلی کے باغیانہ شعور اور جذبہ حریت سے انہوں نے آزادی اور جمہوریت کا سبق سیکھا۔

رومانی رجحان کا سارا زور حسن و عشق پر نہیں تھا اور نہ ہی رومانیت محض حسن پرستی کا نام ہے، رومانیت کی بنیاد بغاوت پر ہے اور یہ بغاوت ہر سطح پر نمایاں تھی،



عشق خود بغاوت ہی کا دوسرا نام ہے۔ وہ کسی عورت سے عشق ہو یا اپنی ذات سے۔ ہمارے شعراء میں جوش اور اختر شیرانی نے جو عشقیہ شاعری کی ہے اس میں بغاوت کا پہلو نمایاں ہے، جو علامت ہے نام نہاد اخلاقی اقدار کے خلاف رد عمل کی۔ انہیں فرسودہ، سماجی و اخلاقی ضابطوں سے کد تھی۔ اسی لئے انہوں نے اپنے کلام میں عشق کو بنیادی حیثیت تفویض کی۔ جیسا کہ عرض کیا گیا ان شعراء کے یہاں اپنی ذات کی طرف بھی جھکاؤ واضح ہے اسی بناء پر اشیاء اور معروضات (Objects) کی طرف ان کے جھکاؤ میں احساس کا عمل شدید ہے کہیں یہ عمل لمسی لذت سے آشنا کرتا ہے اور خواب سازی کا امکان نمایاں ہو جاتا ہے۔ جوش اور اختر شیرانی دونوں کے یہاں اس کے نقوش گہرے ہیں، اس قسم کی حسیت نہ صرف عشقیہ شاعری میں موجود ہے بلکہ ان نظموں میں بھی واضح ہے جس میں فطرت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مثلاً۔

یہ دنیا، یہ نظارے اور یہ رنگینی فضاؤں میں  
یہ جلوے، چاند سورج کے، یہ تابانی ستاروں کی  
یہ زہت لالہ زاروں کی، یہ رفعت کوہساروں کی  
یہ بھینی بھینی آوارہ سی خوشبوئیں ہواؤں میں  
یہ بکھری بکھری مستی جھومنے والی گھٹاؤں میں  
یہ تیزی آبشاروں کی، روانی جوئے باروں کی  
یہ پھولوں کا ہجوم اور یہ لطافت سبزہ زاروں کی  
یہ موسیقی جو پنہاں ہے پرندوں کی صداؤں میں  
یہ نغمے، یہ ترانے، یہ شراب و شعر کا عالم  
یہ آرائش مکانوں کی، یہ زیبائش کینوں کی  
یہ رعنائی حسینوں کی، یہ محبت نازنیوں کی  
یہ عمریں، یہ بہاریں یہ شراب و شعر کا عالم  
نہ لے جا غلد میں یارب یہیں رہنے دے تو مجھ کو



یہ دنیا ہے تو جنت کی نہیں ہے آرزو مجھ کو  
----- سائیک: اختر شیرانی

ہر چیز پر سکوت ہے، ہر شے پہ یاس ہے  
غم حکراں ہے دہر میں دنیا اداس ہے  
مجھیں چھپی ہیں قبر کی پرہول رات میں  
بوڑھا ہے زہر چشمہ آب حیات میں  
سینوں میں قلب برف کی مانند سرد ہے  
بس حد ہوئی کہ چہرہ خواہاں بھی زرد ہے

----- حالات حاضرہ: جوش ملیح آبادی

نظر جھکائے عروس فطرت جبین سے زلفیں ہٹا رہی ہے  
سحر کا تارا ہے زلزلے میں افق کی لو تھر تھرا رہی ہے  
روش روش نغمہ طرب ہے، چمن چمن جشن رنگ و بو ہے  
طیور شاخوں پہ ہیں غزل خواں کلی کلی گنگنا رہی ہے  
ستارہ صبح کی رسی جھپکتی آنکھوں میں ہیں فسانے  
نگار متاب کی نشلی نگاہ جادو جگاری ہے  
طیور بزم سحر کی مطرب، چمکتی شاخوں پہ گارہے ہیں  
نسیم فردوس کی سیلی، گلوں کو جھولا جھلاری ہے  
کلی پہ نیلے کی کس ادا سے پڑا ہے جہنم کا ایک موتی  
نہیں یہ ہیرے کی کیل پنہ کوئی پری مسکرا رہی ہے  
سحر کو مد نظر ہیں کتنی رعایتیں چشم خوں فشاں کی  
ہوا بیاباں سے آنے والی، لو میں سرخی بڑھا رہی ہے  
شلو کا پنہ ہوئے گلابی ہر اک سبک و سنگرمی چمن میں  
رنگی ہوئی سرخ اوڑھنی کا ہوا میں پلو سکھاری ہے

فلک پہ اس طرح چھپ رہے ہیں ہلال کے گرد و پیش تارے  
کہ جیسے کوئی نئی نویلی جبین سے انشاں چھڑا رہی ہے  
کھٹک یہ کیوں دل میں ہو چلی پھر چلتی کلیو! ذرا ٹھہرنا  
ہوائے گلشن کی نرم رو میں یہ کس کی آواز آرہی ہے؟

----- البیلی صبح: جوش ملیح آبادی

جوش اور اختر کے علاوہ دیگر شعراء کے یہاں بھی فطرت کی مرقع کشی کے بڑے  
عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ یہاں حالی، آزاد، اور اسماعیل میرنخی کی فطرت پسندی میں جو  
خنکی اور انبھاد تھا اس کی جگہ حرکت اور مصوری نے لے لی ہے۔ مثلاً:-

آکاش کے نیلے ساگر میں جب تارے شب کو نہاتے ہیں  
وہ جھل جھل کرتے ہیں اور روپ انوپ دکھاتے ہیں  
اور کا پکشاں کے نام سے وہ اک چادر سی پھیلاتے ہیں  
وہ آنکھ پھولی کھیلتے ہیں اور آنکھوں کو جھپکاتے ہیں  
برکھا کی اندھیری راتوں میں کیا تارے دل کو لبھاتے ہیں

----- برسات میں تارے: افسر میرنخی

عروج شب ہائے ماہ کا ہے، فیا فضاؤں پہ چھاری ہے  
عروس شب بے حجاب ہو کر تجلیوں میں نہاری ہے

چمک رہا ہے دھلے ہوئے آسمان پر چاند چودھویں کا  
برس کے بادل ابھی کھلے ہیں فضا کی خنکی بتا رہی ہے

----- فطرت کی جوگن: سیماب اکبر آبادی

محولہ بالا مثالوں میں مشاہدے کی تازگی اور تخیل کی نادرہ کاری نمایاں ہے۔  
فطرت کے مظاہر کو جس رومانی اعتبار سے جوش نے کسب کیا وہ اردو شاعری کا تاریخ  
میں ایک نادر مثال ہے۔ کم سے کم لفظوں میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ  
”جوش کی پوری شاعری شاہیات کی شاعری ہے۔ وہ جذبے



کی بے باک سرکشی کے قائل ہیں "اس کی تڑپ کے پرستار ہیں اور اسی تڑپ" اس جذباتی احساس کو ادراک کا ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ درؤز درتھ کی طرح انہوں نے سحر کے جلوؤں سے خدا کے وجود کا ثبوت حاصل کیا ہے اور موسم بہار سے حسن پر ایمان لائے ہیں۔" ۱

جوش کی فطرت پسندانہ شاعری میں جس قسم کے پیکروں (Images) کی فراوانی ہے وہ ان کا اپنا حصہ ہے۔ جدید اردو شاعری میں ان سے بڑا مظاہر پرست اور حسن پرست نہیں ہے۔ انٹر شیرانی کا محبوب بھی ایک ارضی پیکر ہے بلکہ اردو شاعری میں اس ارضی پیکر کو کوئی نام دے کر صیغہ تانیث میں پہلی بار پیش کیا ہے۔ تاہم جوش کی طرح نہ تو ان کا آہنگ بلند ہے اور نہ خطابت ہی ان کو اس آتی ہے۔ مناظر فطرت کی عکاسی ان کا مقصود نہیں ہوتی بلکہ وہ حسن و عشق کے ارد گرد جو خوبصورت ہالہ سا کھینچ دیتے ہیں اس میں فطرت کے مظاہر اور اشیاء کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ ایسے لمحوں میں ان کے اظہار میں جمالیاتی کیفیت شدت کے ساتھ ابھر آتی ہے۔

رومانی شعراء نے قومی تحریک کے عروج کے زمانے میں آنکھیں کھولی تھیں اس لئے ان کے کلام میں حب الوطنی، جذبہ قومیت اور آزادی کی تڑپ بڑی شدت کے ساتھ کار فرما ہے۔ بالخصوص چکبست اور پھر جوش نے جذبہ حریت کا اظہار بڑے والہانہ طریقے سے کیا ہے۔ جوش نے قومی تحریک کے دور میں عوامی بیداری کے نغمے گائے اور انگریزوں کے خلاف بڑی تیکسی اور طنز آمیز نظمیں لکھیں۔ ظفر علی خاں اور شبلی کی قومی و ملی نظموں میں بڑی حد تک یکسانیت پائی جاتی تھی۔ ان کی نظمیں اخبار کی سرخیوں سے اپنے عنوانات اخذ کرتی تھیں جبکہ جوش نے بیرونی تسلط اور استبداد کے خلاف احتجاجی اور باغیانہ شاعری کا علم بلند کیا جو بعد ازاں انقلابی شاعری میں بدل



گیا۔ اردو ادب میں سیاسی شاعری کی پہلی مکمل آواز جوش ہی کی ہے جس کی توسیع بعد ازاں ترقی پسندوں کے ہاتھوں ہوتی ہے۔ جوش نے نہ صرف بدیسی حکمرانوں کو اپنی جھوٹا نشانہ بنایا بلکہ ان قومی لیڈروں کو بھی بار بار لٹاڑا ہے جو مصلحت اندیش، غرض پرست اور موقع پرست تھے۔

ہو جو غیرت ڈوب مر' یہ عمر یہ درس جنوں  
دشمنوں کی خواہش تقسیم میں صید زبوں  
یہ ستم کیا اے کینز کفر و ایماں کر دیا  
بھائیوں کو گائے اور بابے پہ قرباں کر دیا  
کر دیا طول غلامی نے تجھے کوئی خیال  
جھڑیاں ہیں یہ ترے منہ پر کہ غداری کا جال  
دیکھتی ہے صرف اپنے ہی کو وہ دھندلی نگاہ  
سر بھڑک اٹھا ہے لیکن دل ابھی تک ہے سیاہ

----- نعرہ شباب: جوش

کس زباں سے کہہ رہے ہو، آج تم سوداگرو!  
دہر میں انسانیت کے نام کو اونچا کرو  
جس کو سب کہتے ہیں ہٹلر بھیڑیا ہے بھیڑیا  
بھیڑیے کو مار دو گولی پئے امن و بقاء  
باغ انسانی میں چلنے ہی پہ ہے باد خزاں  
آدمیت لے رہی ہے ہچکیوں پہ ہچکیاں  
ہاتھ ہے ہٹلر کا رخس خود سری کی باگ پر  
تنج کا پانی چھڑک دو جرمنی کی آگ پر  
سخت حیراں ہوں کہ محفل میں تمہاری اور یہ ذکر  
نوع انسانی کے مستقبل کی اب کرتے ہو فکر



جب یہاں آئے تھے تم سودا گری کے واسطے  
 نوع انسانی کے مستقبل سے کیا واقف نہ تھے  
 شریوں کے جسم میں کیا روح آزادی نہ تھی؟  
 سچ بتاؤ کیا وہ انسانوں کی آبادی نہ تھی؟  
 اپنے ظلم بے نہایت کافسانہ یاد ہے  
 کمپنی کا پھر وہ دور مجربانہ یاد ہے

— ایٹ اعلیٰ کمپنی کے فرزندوں کے نام: جوش

جن شعراء کو روایت کا گہرا شعور تھا ان میں جمیل منظری کا نام نمایاں ہے۔  
 جمیل منظری نے روایت کی پاسداری کے ساتھ نئے افکار کو اپنے فن میں بڑی خوبی  
 کے ساتھ پیش کیا۔ ان کے یہاں نہ تو جوش جیسی لفاظی اور بغاوت ہے، نہ جذباتی  
 یحجان کیونکہ وہ بنیادی طور پر مفکر شاعر ہیں، انہوں نے رومانی شاعری بھی کی ہے جیسے  
 کہانی، ”یہ کیا ہوا تم کو“ کہتے ہیں اسی کو کیا محبت، یا ژرد خدا سے ژرد“ وغیرہ عنوان کی  
 نظموں میں انتر شیرانی اور عظمت اللہ خاں کے اسلوب کی سی نرمی اور لطافت نمایاں  
 ہے مگر فکر انگیزی یہاں بھی قائم ہے۔ فکر کی یہ روش، ہم کون ہیں، ہم کیا ہیں۔  
 ارتقاء، نیام، سز، آدم نو کا ترانہ جیسی نظموں میں زیادہ شدید ہے۔ ان نظموں میں  
 انہوں نے حرکت و عمل کا پیغام دیا ہے۔ نیز عظمت آدم کو موضوع بنایا ہے۔ بقول  
 خلیل الرحمان اعظمی:

”جمیل منظری نے اپنے افکار کے ذریعہ جو توانا اور صحت مند  
 نظریہ پیش کیا ہے اور اپنے کلام کو جس اعلیٰ سطح پر رکھنے کی  
 کوشش کی ہے اس کی مثال اقبال کے بعد والی نسل میں کسی اور  
 شاعر کے یہاں نہیں ملتی، وقتی طور پر مقبولیت حاصل کرنے  
 والے شعراء میں کسی کی پرواز جمیل منظری تک نہیں، فکر و فن  
 کے اعتبار سے ان کا کوئی ہم عصر ان کے حریف ہونے کی



ملاحیت نہیں رکھتا۔“ ا

جہیل منظری کی نظم ”ہم کون ہیں ہم کیا ہیں“ کا درج ذیل حصہ ملاحظہ فرمائیں جس میں انہوں نے حرکت و عمل سے معمور زندگی کی قصیدہ خوانی کی ہے۔

ہم کون ہیں ہم کیا ہیں	ہمساز حقیقت ہیں	اک نغمہ رسوا ہیں
اک فتنہ برپا ہیں	ہے جس کے ملامت سے	اک تجربے خواہی
ہنگامہ بے تابی	امواج ہوا پتچاں	تقدیر عمل رقصاں
حرکت میں کیفیت	ذرات میں بیداری	اک عالم سرشاری

ہر رنگ میں پیدا ہیں ہر چیز پہ ہم طاری

ہم کون ہیں ہم کیا ہیں

اس دور کی روایتی غزل کے علم برداروں میں حسرت، فانی، اصفہر، یگانہ، جگر اور فراق گورکھپوری تھے۔ یہ تمام شعراء ان معنوں میں تو روایتی نہیں کہے جاسکتے جن معنوں میں امیر مینائی تھے یا وہ اساتذہ کرام تھے جو محض فاعلاتن فاعلات کی گردان ہی کو اصل شعر خیال کرتے تھے۔ مذکورہ شعراء نے جب آنکھ کھولی تب لکھنؤی اور دہلوی داستانوں کی مخصوص حدیں تس تس ہو چکی تھیں۔ نئی تعلیم نے نئے شعور کو جلا بخشی تھی اس لئے محض عروض اور آہنگ کوئی مسئلہ نہیں رہ گیا تھا۔ شاعری میں مقصد پر زور دیا جانے لگا تھا۔ روایتی اور رسوماتی (Conventional) مضامین اور مضامین کے علاوہ اب نئے افکار اور نئے خیالات کو بھی نظم کیا جانے لگا۔ غزل کسی لحاظ سے بھی نظم سے فروتر صنف نہیں ہے لیکن تاریخ ادب میں نئے مضامین کو قبول کرنے میں اولیت کا سرا نظم ہی کے سر جاتا ہے۔ مجتبیٰ حسین نے ایک جگہ لکھا ہے:

”کسی بھی صنف سخن کی اہمیت نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ شاعری میں مختلف اصناف کا مختلف درجہ نوعیت اور حصہ ہے۔ ان کے



تعاون سے پوری شاعری میں ہمہ جہتی ترقی اور متنوع فضاء پیدا ہوتی ہے ایک صنف دوسرے کی حریف نہیں ہوتی اور نئے تجربات کی ہمیشہ گنجائش ہوتی ہے تاکہ ان اصناف سے بہتر سے بہتر کام لیا جاسکے۔“ ۱

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نظم کے مقابلے میں غزل کی ہیئت سخت گیر ہے اس سخت گیری کے باوجود ولی اور میر سے لے کر غالب تک بیشتر شعراء نے اپنی انفرادیت کے جوہر اسی صنف میں دکھائے ہیں۔ ولی نے اسی صنف میں جمالیاتی احساس کی رنگا رنگی کو بڑی نزاکت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ میر نے اپنے نرم و نازک جذبوں کو اسی صنف میں زبان عطا کی ہے۔ یہی وہ صنف ہے جو آتش کی اٹا کی ڈھال بنی اور اسی خود سر کی خود پسندی کو غالب نے اپنے فکر کی استقامت سے پاش پاش کر دیا۔ جدید دور میں نظم کی مقبولیت نے غزل کو ضرور ٹھیس پہنچائی ہے مگر غزل کے ساتھ اکثر ادوار میں یہ ہوا ہے۔ دکنی دور میں غزل کی آواز دب گئی تھی۔ ولی نے اسے نئی حیات بخشی۔ لکھنؤ میں مودھیے کی مقبولیت کے دور میں غزل ایک بے وقت کی راگنی بن جاتی ہے۔ مگر غالب نے اسے ایک نئی سمت عطا کر دی بعد ازاں حالی سے اس کی مخالفت کا شعوری دور شروع ہوتا ہے جو ترقی پسند تحریک تک جاری رہتا ہے مگر اسی دور میں حسرت فانی، اصغر یگانہ، جگر اور فراق نے اس کے وقار کو بحال کیا تب ہی سے غزل پھر سے مقبول ترین صنف بن گئی تاہم ترقی پسند شعرا میں سے بعض نے غزل کو ایک بے وقت کی راگنی قرار دیا۔ تحریک کے پہلے دور میں نظم ہی نے تیزی کے ساتھ ارتقائی مدارج طے کئے۔

غزل گو شعراء میں فانی یگانہ اور فراق کے یہاں مضامین شعر میں فکر انگیزی کا پہلو زیادہ روشن ہے۔ فانی کے یہاں جو نامرادانہ زندگی کا احوال ہے وہ ان کا ذاتی تجربہ



ہے۔ ان کی ذاتی زندگی غم و اکام سے چور چور تھی تلاش روزگار نے انہیں شمال سے جنوب تک کا سفر کرایا انہوں نے وکالت بھی کی اور استاد کے فرائض بھی انجام دیئے۔ اسی برکتی کا احوال فانی بدایونی کی غزل ہے ایک لحاظ سے فانی کا غم، اس قدر ذاتی یا داخلی نہیں تھا جتنا کہ بالعموم خیال کیا جاتا ہے وہ دراصل رد عمل تھا ان کے عصری اقتصادی اور سیاسی حالات کا جس نے شاعری میں انہیں مصور غم بنادیا تھا۔ مجتبیٰ حسین نے اپنے مضمون ”فانی“ میں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے وہ لکھتے ہیں۔

”فانی کے کلام پر سماجی عناصر کی گرفت جس قدر نمایاں طور پر ملتی ہے وہ ان کے معاصرین کے کلام میں نہیں پائی جاتی۔۔۔ فانی کا کلام زیادہ تر غیر شعوری طور پر جن عناصر کی زد میں آگیا ہے ان عناصر کی اساس اس عہد کے اقتصادی اور سیاسی حالات پر ہے۔ اور یہ جذبات و احساسات کی آگ میں پکھل کر فانی کی شاعری میں جس طرح نمودار ہوئے ہیں اس کی مثال اس عہد کے دوسرے شعراء میں نہیں ملتی۔“ ۱

فانی نے ایک سے زیادہ مقالات پر اپنی گم کردگی کا ذکر کیا ہے۔ گویا وہ ایک ایسے دور میں زندگی بسر کر رہے ہیں جس میں نہ کوئی رہبر ہے اور نہ کوئی میر کارواں۔ جس کارواں تو ہے مگر نشان گرد کارواں کا پتہ نہیں۔ سب مصروف سفر تو ہیں مگر منزل آشنا کوئی نہیں ہے۔

گم کردہ راہ ہوں قدم اولیں کے بعد  
پھر راہبر مجھے نہ ملا راہبر کو میں



دل کے سوا یہاں کوئی محرم درد دل نہیں  
بے خبروں سے کیوں کہیں، اہل خبر سے کیا کہیں

زندگی کا کوئی پہلو ہی نہ تھا جو غم نہ تھا  
ہوش کا سودا جنون عاشقی سے کم نہ تھا

جی، ڈھونڈتا ہے گھر کوئی دونوں جہاں سے دور  
اس آپ کی زمین سے الگ آسمان سے دور

ہر ہنر سے میں نے یہ مانا کہ میں بے گانہ ہوں  
کب زر کو میں نے یہ مانا عداوت مجھ سے ہے

جہاں تک یگانہ کا تعلق ہے ان میں اتنا پرستی کا غلبہ تھا۔ وہ غالب ممکن بھی  
تھے اور خود ممکن بھی۔ پہلے وہ یاس عظیم آبادی تھے مگر ان کی تند خوئی اور رزم آرائی  
کو مد نظر رکھا جائے تو یاس جیسا تخلص ان کی شخصیت پر ایک الزام سے کم نہ تھا۔ اسی  
لئے انہوں نے اپنا تخلص یاس سے یگانہ میں بدل دیا۔ یگانہ میں یکتائی اور انفرادیت کا  
پہلو بھی مضمر ہے۔

یگانہ نے اپنی ڈیزھ اینٹ کی مسجد الگ بنائی تھی۔ بست کم لوگ اور کم شعراء  
انہیں پسند آتے تھے۔ اسی خود سری نے ان میں خود ستائی کا جذبہ بھی پیدا کر دیا انہوں  
نے خود کو کبھی غالب ممکن کہا، کبھی یگانہ علیہ السلام کبھی امام الغزل تو کبھی ابوالحالی  
یاس عظیم آبادی کا ساتھ چھوڑا تو یگانہ ہی نہیں بنے بلکہ یگانہ چنگیزی بنے۔ تاکہ  
چنگیزی سے ان کے حریف اور دشمن بھی خوف کھائیں۔



یگانہ میر وہی ہے جو پہلے مار چلے  
 جو ٹھن مٹی ہے تو اب تاب انتظار نہیں  
 یگانہ میں غزل کی بے پناہ صلاحیت موجود تھی مگر ان کی اکڑنوں نے انہیں  
 محدود کر کے رکھ دیا۔ ان کا لہجہ بے حد منفرد تھا۔ بلکہ اس لہجے کی خوبی یہ تھی کہ اس  
 میں رنگا رنگ افکار و مضامین سموئے جاسکتے تھے۔ مگر یگانہ کی خود سری نے صرف  
 دعوے کروائے، دشمنوں پر وار کئے، مگر فکر کی توسیع ہی نہیں ہو سکی۔

خضر منزل اپنا ہوں، اپنی راہ چلتا ہوں  
 میرے حال پر دنیا کیا سمجھ کے ہنسی ہے؟

بندگی کا ثبوت دوں کیوں کر  
 اس سے بہتر ہے کیجئے انکار  
 یہی انکار اور منفی رویہ ان کی غزل میں بار بار جھلکتا ہے جس کے باعث ان کے  
 کلام میں وسعت پیدا نہ ہو سکی۔ مرزا جعفر حسین نے یہ صحیح لکھا ہے:  
 ”انفرادیت ان میں بلا کی تھی اور اتانیت کا سودا ان کے دماغ میں  
 اتنا بھرا ہوا تھا کہ وہ اپنا سر سرکش اور پر مغز کبھی کسی عظمت  
 اور فنی کمال کے آگے جھکا نہیں سکے۔“ ۱

جہاں تک وسعت فکر اور متنوع مضامین کا تعلق ہے حسرت جیسے باشعور صاحب  
 بصیرت اور صاحب کمال و فن کے یہاں اس کی بڑی کمی ہے اس ضمن میں محمد حسن  
 نے لکھا ہے۔

”حسرت کو غزل کا مجدد کہا جاسکتا ہے تو صرف ان معنوں میں کہ  
 انہوں نے غزل کو پھر سے تغزل سے آشنا کیا اور داخلی سوز و



گداز اور بقول صاحبِ ”کاشف الحقائق“ واردات  
 قلب کے بیان سے معمور کردیا۔ حسرت کی غزل میں بکھری ہوئی  
 داغیت اور سوز ہے۔ شیرینی اور کیف ہے لیکن اگر ان کی  
 غزلوں میں کسی جدید ذہن کا پتہ لگانا ہو تو اس میں ناکامی  
 ہوگی۔“ ۱

حسرت ایک باعمل سیاسی رہنما تھے۔ جنگ آزادی کے سپاہی جرات گفتار کے  
 حامل، صاحبِ یقین و صاحبِ جہد و عمل مگر ان کی غزل ان کے سیاسی و سماجی شعور کی  
 آواز نہیں بن سکی۔ انہوں نے بڑی معروضیت کے ساتھ غزل گوئی کی وہ تلخی اور  
 نامرادی جو سماج میں چاروں طرف پھیلی ہوئی تھی اور وہ ناکامیاں جو خود حسرت کی  
 زندگی کا حصہ تھیں ان کی جھلک ان کی غزل سے کوسوں دور ہے۔ حسرت سراپا حسن  
 پرست اور عاشق واقع ہوئے تھے۔ انہوں نے عارفانہ شاعری کی ہو کہ فاسقانہ ہر صنفی  
 میں عشق = نشین ہے۔ مجتبیٰ حسین نے اس ضمن میں لکھا ہے:

”ان کی شاعری اس عشقیہ زندگی کی عکاس ہے جو کوچہ گیسو اور  
 شرب و رخسار میں پلتی رہی۔ جو در و بام سے جلوے دکھاتی  
 تھی۔ کبھی چلن سے لگی رہتی تھی۔ کبھی نقاب الٹا کر سامنے  
 آجاتی تھی۔ جس میں کاجل کی لکیریں اور ہندی کی سرخیاں حل  
 ہو گئی تھیں۔“ ۲

حسرت کے عشق میں روایت کی بو، باس بھی ہے اور انا کا یاس بھی۔ حسن کی  
 ستم پیشہ اور خوئے بیگانہ روی کی شکایات ان کے یہاں کم ہی ہے کیونکہ روایتی عشق کا  
 کردار انہیں سخت ناپسند تھا۔ ممتاز حسین اپنے مقالہ بعنوان ”حسرت کی غزل گوئی“

۱۔ ڈاکٹر محمد حسن ”شعر نو“ ادارہ فروغِ اردو لکھنؤ، بار اول 1961ء ص 193

۲۔ مجتبیٰ حسین تنزیہ و تحریر ”مکتبہ افکار کراچی 1959ء ص 231



”حسرت کی شاعری دلِ حسرت کی کہانی تھی ہر بیت میں ان کے اپنے عشق کی سرگزشت ہے جسے انہوں نے اخلاقی احتساب کی زد میں پروان چڑھایا اور رسمِ عاشقی کو از سر نو تو قیرِ نغشی جو سر بازار رسوا ہو چکی تھی۔ حسرت کا یہ عمل باغیانہ تھا۔ انہوں نے اپنے اس عمل سے شرفا کی ریاکاری اور فقہا کی مصنوعی پاکیزگی خیال کا پردہ چاک کیا۔ ان کے باغیانہ سیاسی جذبے اور ان کی عشقیہ غزل گوئی کے درمیان یہی وہ ربط پنہاں تھا جس کی مناسبت پر خود حسرت کو بھی حیرت تھی۔“ ۱

اس میں کوئی شک نہیں کہ حسرت کے عشق میں ایک وقارِ عظمت اور پاکیزگی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کا لہجہ بے حد متین اور مہذب ہے مگر وہ کلاسیکی غزل کے پاس داروں ہی میں شمار کئے جائیں گے۔ انہوں نے بارہا لکھنؤ اور دہلی کی زبان کی پیروی کا دعویٰ کیا ہے۔ میر، مصحفی، جرات، مومن، تسلیم لکھنؤی حتیٰ کہ غالب کے اثرات کا بھی انہوں نے بار بار اعتراف کیا ہے مگر اس اعتراف میں مروت کا دخل زیادہ ہے۔ میر اور غالب سے ان کی ذہنی و فکری مماثلتیں محض دعویٰ ہیں البتہ مصحفی کی احساسیت Sensuousness جرات اور مومن کی معاملہ بندی، داغ کی لسانی تہذیب ان کی غزل میں ضرور در آئی ہے۔ اپنے قریب اور بعید ماضی سے ان کے ذہنی رشتے ان کے کلاسیکی ذہن ہی کے آئینہ دار ہیں۔ مجتبیٰ حسین نے اسی بناء پر انہیں اساتذہ کی صف میں جگہ دی ہے وہ لکھتے ہیں :

”انہوں نے قدیم اندازِ سخن کی پیروی کی ہے ان کے اسلوب میں زیادہ تغیر نہیں ملا۔ زیادہ سے زیادہ فارسی کی بہت سی ترکیبیں



انہوں نے وضع کر لیں اس سے آگے وہ نہیں بڑھے اور ان کے  
اسلوب کی ذہیت اساتذہ کے اسلوب سے میل کھاتی رہی۔“ ۱

عشق سے تیرے بڑھے کیا کیا دلوں کے مرتبے  
مر زروں کو کیا قطروں کو دریا کر دیا  
روشن جمال یار سے ہے انجمن تمام  
دھکا ہوا ہے آتش گل سے چمن تمام  
اللہ سے جسم یار کی خوبی کہ خود بہ خود  
رنگینوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام  
دلوں کو فکر دو عالم سے کر دیا آزاد  
ترے جنوں کا خدا سلسلہ دراز کرے  
غم جہاں سے جسے ہو فراغ کی خواہش  
وہ ان کے درد محبت سے ساز باز کرے  
جی میں آتا ہے کہ اس شوخ تغافل کیش سے  
اب نہ ملے پھر کبھی اور بے وفا ہو جائے  
دل سے یاد روزگار عاشقی دیجے نکال  
آرزوئے عشق سے نا آشنا ہو جائے  
ایک بھی ارماں نہ رہ جائے دل مایوس میں

یعنی آخر بے نیاز مدعا ہو جائے  
حسرت کے لہجے کی متانت اور فکر کی تہذیب اصغر گونڈوی کے یہاں دوسرے  
انداز میں ملتی ہے۔ اصغر بھی آلام روزگار کو اس طور پر آسان بنا لیتے ہیں کہ جو غم  
انہیں ملتا ہے وہ اسے غم جاناں میں بدل دیتے ہیں۔ مگر وہ غم جاناں کے شاعر نہیں



ہیں۔ وہ حسن پرستی جمال پرستی جو حسرت کے کلام میں جا بجا نقاشی کا سماں پیدا کر دیتی ہے اور جس سے حسرت کے کلام میں ایک علاحدہ قسم کا لطف سخن پیدا ہو جاتا ہے وہ اصغر کے یہاں داخلیت کے رنگ میں ابھرتی ہے۔

اصغر نے درد کی طرح عشق حقیقی کو اپنی غزل کا موضوع بنایا ہے۔ ماضی میں آتش، مصحفی، غالب، ظفر اور بعد کے شعراء میں اکبر الہ آبادی کے یہاں مسائل تصوف کا حوالہ ملتا ہے۔ ان شعراء نے مختلف اسالیب میں سلوک کے اسرار اور رموز بیان کئے ہیں۔ غالب نے علمی سطح پر تصوف کے مسائل کا بار بار ذکر کیا ہے۔ اکثر اوقات وحدت الوجود کے مسئلے کو بڑی نکتہ آفرینی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ دیگر شعراء نے صوفیانہ وارداتوں کو تغزل کے رنگ میں پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ اصغر کے یہاں صوفیانہ وارداتوں کا بڑے لطیف پیرائے میں اظہار ملتا ہے تصور کے پردے میں انہوں نے حیات و کائنات کے رموز و اسرار پر بحث کی ہے۔ ان کی تشبیہات، استعارات اور تراکیب میں بھی بڑی ندرت ہے۔ مجاز و حقیقت کو انہوں نے بڑی خلاقی کے ساتھ متصل کر کے دیکھا اور دکھایا ہے۔

اے شیخ وہ بسیط حقیقت ہے کفر کی  
کچھ قید و رسم نے جسے ایمان بنادیا  
اک برق تھی ضمیر میں فطرت کی موجزن  
آج اسکو حسن و عشق کا سماں بنادیا  
وہ شور میں نظام جہاں جن کے دم سے ہے  
جب مختصر کیا انہیں انساں بنادیا  
مجبوری حیات میں راز حیات ہے  
زنداں کو میں نے روزن زنداں بنادیا  
یہاں تو ایک پیغام جنوں پہنچا ہے مستوں کو  
اب ان سے پوچھئے دنیا کو جو دنیا سمجھتے ہیں

یہی تھوڑی سی سی ہے اور یہی چھوٹا سا پیانا  
 اسی سے رند، راز کبند، مینا سمجھتے ہیں  
 یہ ذوق دید کی شوخی وہ عکس رنگ محبوبی  
 نہ جلوہ ہے نہ پردہ ہم اسے تما سمجھتے ہیں  
 نظر اس حسن پر ٹھہرے تو آخر کس طرح ٹھہرے  
 کبھی خود پھول بن جائے کبھی رخسار بن جائے  
 تجلی چہرہ زیبا کی ہو کچھ جام رنگیں کی  
 زمیں سے آسمان تک عالم انوار ہو جائے  
 اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ اصغر نے فانی کی طرح بڑی فکر انگیز شاعری  
 بھی کی ہے، محض صوفیانہ مضامین ہی ان کا کل سرمایہ نہیں تھا، غم زندگی اور کائنات  
 کے بارے میں ان کے خیالات بڑے منفرد ہیں، امید پرستی اور رجا سے ان کی تفکیک  
 ہوئی ہے۔ ان کی عالی حوصلگی ہمت شکن حالات میں دیدنی ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن:  
 ”اصغر اور فانی کے فلسفہ حیات سے کسی کو اتفاق ہو یا نہ ہو لیکن  
 ان دونوں کی غزلوں پر انتشار ذہنی کا الزام عاید نہیں ہو سکتا۔  
 دونوں کی غزلیں مخصوص فلسفیانہ مزاج رکھتی ہیں اور یہی جدید  
 غزل کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔“ ۱  
 اس ضمن میں اصغر کے درج ذیل اشعار غور طلب ہیں :  
 آلام روزگار کو آساں بنادیا  
 جو غم ملا اسے غم جاناں بنادیا  
 چلا جاتا ہوں ہنستا کھیلتا موج حوادث سے  
 اگر آسانیاں ہوں زندگی دشوار ہو جائے



یہ سب نا آشنائے لذت پرواز ہیں شاید  
 اسیروں میں ابھی تک شکوہ صیاد ہوتا ہے  
 یہاں کوتاہی ذوق عمل ہے خود گرفتاری  
 جہاں بازو سمٹتے ہیں وہیں صیاد ہوتا ہے  
 کہتے ہیں اک قریب مسلسل ہے زندگی  
 اس کو بھی وقف حسرت و حماں بنادیا

جگر کے کلام میں سرمستی و سرشاری کی کیفیات نمایاں ہیں۔ تصوف ”برائے شعر  
 گفتن خوب است“ کے مصداق ان کے یہاں بھی جلوہ گر ہے مگر اس میں وہ توانائی  
 اور اثر گیری کم ہے جو اصغر کے کلام میں پائی جاتی ہے۔ جگر بھی جمال پرست واقع  
 ہوئے تھے۔ انہوں نے اپنی غزل میں حسن کی کیفیات و آثار کو بڑے دلنشین انداز میں  
 رقم کیا ہے۔ باوجود اس کے حسن کے مقابلے میں عشق کا درجہ ان کے یہاں بلند  
 ہے۔ انہوں نے غزل کے اس نام نہاد حوصلہ شکن عاشق کے برخلاف ایک ایسے  
 عاشق کا کردار خلق کیا ہے جس کی اپنی انا اور عزت نفس ہے۔ جو حسن پرست ضرور  
 ہے مگر حسن کی ستم پروری کا قائل نہیں۔ حسن کی اداؤں کا پرستار ہے مگر حسن کی  
 بے وفائی سے اسے کد ہے۔

حسن کی اک اک ادا پر جان و دل صدقے مگر  
 لطف کچھ دامن بچا کر ہی گزر جانے میں ہے  
 جسے سب لوگ حسن و عشق کی منزل سمجھتے ہیں  
 بلند اس سے بھی ہم اپنا مقام دل سمجھتے ہیں

جگر ہی وہ پہلے غزل گو شاعر ہیں جنہوں نے پوری زندگی غزل کے لئے وقف  
 کردی مگر ترقی پسند تحریک کے عروج کے زمانے میں جب بامقصد شاعری کی باتیں عام  
 ہونے لگیں تو انہوں نے بڑی جرات کے ساتھ غزل کو ایک بے وقت کی راگنی قرار  
 دیا۔ اس کے بعد ان کی غزل میں آلام روزگار کی جھلک بھی نمایاں ہونے لگی۔



فکر جمیل خواب پریشاں ہے آج کل

شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل

باوجود اس اعلان کے جگر اپنے مضامین میں وسعت پیدا نہیں کر سکے۔ یہ کام فراق گورکھپوری نے بڑی خوبی کے ساتھ انجام دیا۔ فراق کے مطالعات میں کلاسیکی اساتذہ اکرام کی شاعری، انگریزی کی رومانی شاعری، سنسکرت کی شرتکار رس (احساس جمال) کی شاعری کی حیثیت بنیادی ہے۔ ان کی شخصیت بڑی رنگا رنگ تھی۔ وہ کلاسیکیت کے تقاضوں کو بھی بروئے کار لائے اور ان وارداتوں کو بھی انہوں نے غزل کا موضوع بنایا جو صرف اور صرف ان کی ذات پر منتج تھیں۔ انہوں نے بلاشبہ غزل کے مضامین اور مضامین میں غیر معمولی وسعت پیدا کر کے غزل کی موضوعیت Subjectivity کو سیال بنادیا۔ فراق بھی جمال پرست اور انسان دوست ہیں۔ عشق کا درجہ ان کے یہاں بھی بلند ہے۔ جو وسیع ہو کر انسانیت سے جا ملتا ہے۔ ایک ایسے حوصلہ شکن دور میں جبکہ حالات کی رد قطعی مخالف تھی۔ غزل میں غم و آلام کا تذکرہ عام تھا۔ فراق نے اصغر و حسرت کی طرح رجا اور پرامیدی کا دامن ہاتھ سے نہ جانے دیا۔ انہوں نے میر کے لہجے اور لفظیات میں کئی غزلیں کہی ہیں۔ مگر ان غزلوں کی فضا میں کہیں کہیں دھند اور محزون کی کیفیت بھی شامل ہو گئی ہے۔ جو غزل کی تاریخ میں بالکل ایک نیا تعارف ہے۔

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس

دل کو کئی کہانیاں یاد سی آکے رہ گئیں

یہ سکوت ناز یہ دل کی رگوں کا ٹوٹنا

خامشی میں کچھ شکست سازی باتیں کہ

کچھ قفس کی تیلیوں سے چھن رہا ہے نور سا

کچھ فضا کچھ حسرت پرواز کی باتیں کہ



کسی کی بزم طرب میں حیات بچی تھی  
امید وادوں میں کل موت بھی نظر آئی  
منزلیں گرد کی مانند اڑی جاتی ہیں

وہی انداز جہان گزراں ہے کہ جو تھا  
باوجود اسکے کہ مذکورہ بالا شعرائے جدید کی شاعری میں مضامین کے اعتبار سے  
نیاپن تھا اور ٹھیکہ استادانہ رسمی پن سے انہوں نے گریز کیا تاہم روایت شکنی کے  
بجائے روایت کی توسیع ہی ان کے یہاں دکھائی دیتی ہے۔ اس دور کے بعض شعراء  
نے ہنستی سطح پر کچھ تجربات بھی کئے ہیں۔ ان میں حفیظ جالندھری، عقیقت اللہ خاں،  
اختر شیرانی، عبدالرحمان بجنوری، سید ہاشمی فرید آبادی اور ساغر نظامی کے علاوہ گیت  
نگاری کے سلسلے میں مقبول حسین احمد پوری، اندرجیت شرما اور افسر میرٹھی کے نام  
سرفہرست ہیں۔ ان کے علاوہ بعض شعراء نے انگریزی کی نظموں کی تازہ کار ہنستوں  
میں ترجمے کئے۔ ان ترجموں نے ہمارے شعراء کو ہنستی سطح پر تجربے کے لئے اکسایا۔

ان نظم نگاروں نے دو طرح کے تجربات کئے۔ پہلی سطح پر انہوں نے معرّی  
قطعہ بند اور کبھی کبھی آزاد و سانیٹ کی ہیئت میں شاعری کی، دوسرے یہ کہ اردو  
شاعری میں پہلی بار مختصر نظم نگاری کی طرف انہیں شعرا نے توجہ کی۔ دوسری سطح پر  
قصیدے اور غزل کی زبان کے بجائے نظم کی زبان کی معیار بندی کی گئی اور لسانی سطح  
پر گیت کی زبان کو رواج دیا گیا۔ گیت کی زبان کے فروغ ہی نے بعد ازاں اثر لکھنؤی  
اور فراق گورکھپوری وغیرہ شعرا کو میر کے نرم لہجے کی طرف متوجہ کیا۔ نظم میں گیت  
کی زبان فروغ نہیں پاسکی مگر اردو گیتوں اور گیت آمیز نظموں نے جدید تجربات کے  
لئے راہ ضرور روشن کر دی۔ اب یہاں ہم ہیئت کے تجربات کی چند مثالیں پیش کرتے  
ہیں۔

سندر صورت سندر ہی ہے رنگت گوری یا کالی  
آندھرا دیس کی سندر استری کالی کوئل سی کالی  
پال بھی کالے گھنگھور گھنا



ہونٹ و گدھے جامن کے سے اور ادھٹ میں لالی  
دانت وہ اچلے موتی کی جلا

بڑی بڑی سی آنکھ غلانی پتلی بھوڑا سی کالی  
خمار اک مستانہ چھایا

وہ من موہنی مقناطیسی ان میں چمک ناگن والی  
آنکھ لڑی اور دل کو لبھایا

— عظمت اللہ خاں

آرزو لکھنؤی خالص اردو یعنی مفرس و معرب اردو کے بجائے ہندی آمیز  
گیتوں کی زبان کو غزل کی فضا میں سمور رہے تھے اور عظمت اللہ خاں یہی کام نظم کے  
پیرائے میں انجام دے رہے تھے۔ غزل کی ریزہ خیالی کا انہیں بھی شکوہ تھا۔ ان کی نظر  
میں انگریزی کی رومانی شاعری مثال کا درجہ رکھتی تھی۔ انہوں نے انگریزی عروض کے  
صوتی نظام اور ہندی عروض سے بھی استفادہ کیا۔ لسانی سطح پر ہندی آمیز زبان کو انہوں  
نے نظم کے لئے معیاری زبان قرار دیا۔ اور اسی زبان میں انہوں نے ”مجھے پیٹ کا  
یاں کوئی پھل نہ ملا۔“ ”پیٹ کی ماری شاعرہ روپ متی“ برکھارت کا پہلا مہینہ“ دل  
لوٹ کے آتا ہے دل لوٹ بھی جاتا ہے۔“ وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے“ جیسی  
نظمیں تخلیق کیں۔ ان نظموں میں فطرت اور عورت ہی اصل موضوع ہے۔

وہ گھر والی سندری چڑا گھر کی سیوا کرنے والی

دل کا دلاسہ گھر اپنا

آرام ہمیں دینے والی آپ مصیبت بھرنے والی

جان سے پیارا گھر اپنا

آنکھوں کے تارے لاڈلے گھر کے سب مل کر گھر سپہ اٹھاتے

دودھوں نہالا گھر اپنا

— پیارا پیارا گھر اپنا: عظمت اللہ خاں



مجھے پیٹ کا یاں کوئی پھل نہ ملا      مرے جی کو یہ آگ لگا سی گئی  
مجھے عیش یہاں کوئی پل نہ ملا      مرے تن کو یہ آگ جلا سی گئی

مرے سر میں تمھارا ہی دھیان بنا      مری چاہ کے راج دلارے بنے  
تمھیں دیوتا مان کے من میں رکھا      مری بھولی آنکھوں کے تارے بنے

————— مجھے پیٹ کا یاں کوئی پھل نہ ملا : عظمت اللہ خاں

اختر شیرانی کی زبان میں ہندی کی آمیزش کم ہے۔ مگر لے وہی ہے۔ جس کا اثر  
ان کی بیشتر نظموں میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔

او دیس سے آنے والے بتا

او دیس سے آنے والے بتا      کس حال میں ہیں یاران وطن  
آوارہ غریب کو بھی سنا      کس رنگ میں ہے کنعان وطن  
وہ باغ وطن فردوس وطن      وہ سرو وطن ریحان وطن  
او دیس سے آنے والے بتا

او دیس سے آنے والے بتا

کیا اب بھی وہاں کے باغوں میں      مستانہ ہوائیں آتی ہیں  
کیا اب بھی وہاں کے پریت پر      گھنگھور گھنائیں چھاتی ہیں  
کیا اب بھی وہاں کی برکھائیں      ویسے ہی دلوں کو بھاتی ہیں  
او دیس سے آنے والے بتا

او دیس سے آنے والے بتا

شاداب و گھنٹہ پھولوں سے      معمور ہیں گلزار اب کہ نہیں  
بازار میں مالن لاتی ہے      پھولوں کے گندھے ہار اب کہ نہیں  
اور شوق سے ٹوٹے پڑتے ہیں      نو عمر خریدار اب کہ نہیں  
او دیس سے آنے والے بتا

اے عشق کہیں لے چل، اس پاپ کی ہستی سے  
 نفرت گمہ عالم سے لعنت گمہ ہستی سے  
 ان نفس پرستوں سے، اس نفس پرستی سے  
 دور اور کہیں لے چل  
 اے عشق کہیں لے چل

ہم پریم پجاری ہیں، تو پریم کنہیا ہے  
 تو پریم کنہیا ہے، یہ پریم کی نیا ہے  
 یہ پریم کی نیا ہے تو اس کا کھویا ہے  
 کچھ فکر نہیں لے چل  
 اے عشق کہیں لے چل

ڈاکٹر تاثیر اور تصدق حسین خالد کے یہاں بھی بعض نظموں میں اس قسم کی  
 زبان اور اسلوب کا پتہ چلتا ہے۔ مختصر نظم گوئی میں عبدالرحمن بجنوری، تصدق حسین  
 خالد، خواجہ دل محمد وغیرہ نے توجہ کی، اردو شاعری کی تاریخ میں مختصر نظم کا آغاز انہیں  
 شعرا کے ذریعے عمل میں آتا ہے۔ یہ نظمیں جدید مختصر نظموں کی طرح معنی گیر تو  
 نہیں لیکن تاثر کی وحدت ان میں بھی پائی جاتی ہے۔ ان میں خیال بہ خیال ارتقا اور  
 توسیع کے بجائے خیال کے محض ایک تاثر پر اساس رکھی گئی ہے۔ اسی لئے یہ اپنی  
 تاثیر میں بھی قوی ہیں۔

جسم نغمہ ہے، شیشہ بارہ  
 جان نغمہ ہے، شعلہ بارہ  
 زندگی ہے عذار گل آویز  
 منتیں روح حسن سے لبریز  
 وسعت آہو میں بخ بے  
 اک پریشاں صبا کا گلہ دستہ



بلبلوں کے سرود میں عریاں  
خواب ہائے شباب میں گریاں

نغمۂ عبدالرحمن بجنوری

جامن کے سائے کے تلے جوئے رواں اور نیم جاں  
شامل ہوں جس میں سب ہی بچے اور ان کی نیک ماں  
پیغمبری ہو یا شہی ہو حیات جاوداں  
مجھ کو تو بس دیکھو یہی آب زلال اور نیم ٹاں  
دعائے عبدالرحمن بجنوری

ماٹھے پہ	بندی	آنکھ میں	جادو
ہونٹوں کی	بجلی	گرتی تھی	ہر سو
چال	چلتی	بات	بہکتی
جیسے کسی	نے	پی لی	ہو دارو
انگٹیاں	ایسی	جن میں تھے	رقصاں
لمحے میں	رادھا	لمحے میں	راہو
ایسی بھڑک	تھی	خلق تھی	حیراں

ریل پہ آیا  
کہاں سے آہو

( شملہ کالکاتیلوے پر ایک نگارہ : سجاد حیدر یلدرم )

اردو شاعری کی تاریخ میں یہ آوازیں نئی تھیں۔ ان کے لب و لہجے میں تازہ کاری اور موضوعات میں نیا پن تھا۔ یہ تجربات ہمیشی اعتبار سے بھی ہمارے نظام اصناف کی متداول شعری ہستوں سے مختلف تھے۔ اس اختلاف کے باوجود ان میں بغاوت کی بو باس نہ تھی۔ ان تبدیلیوں میں توازن تھا۔ فکر کے اعتبار سے بھی ان میں ایسی کوئی جہت نہ تھی کہ ہمارے نظام اخلاق کی پروردہ اقدار کے خلاف ہو۔ اس لحاظ

سے ترقی پسند ادبی تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کے نمائندہ شعرا نے جو تجربات کئے تھے وہ ہماری شاعری کے روایتی نظام کے تئیں ایک انقلاب کا حکم رکھتے ہیں۔ ان شعرا نے خود کوئی بہت بڑی بغاوت نہیں کی۔ مگر ترقی پسند شعرا اور حلقہ ارباب ذوق کو بغاوت کے لئے ایسی فضا ضرور مہیا کر دی کہ انہوں نے بڑی بے باکی اور جرات کے ساتھ ہمارے نظام روایات کی کاپی کلپ کر دی۔

## ب۔ ترقی پسند شاعری

ترقی پسند ادبی تحریک کا باقاعدہ آغاز 1936ء سے ہوتا ہے لیکن اسکا مطلب یہ نہیں کہ ترقی پسند رجحانات سے ہماری شاعری کا دامن خالی تھا۔ کوئی بھی تحریک یکایک رونما نہیں ہو جاتی، اس کے لئے بعض غیر روایتی رجحانات پہلے ایک فضا بناتے ہیں۔ ایک بڑی مدت تک نئے رجحانات نئے ذہنوں کی آمیاری کرتے ہیں۔ نئی فکر کے آثار نمایاں ہوتے ہیں رد و قبولیت کے معیار تبدیل ہوتے ہیں۔ چیزوں اور اشیا کو سمجھنے کی فہم بدلتی ہے طرز احساس تبدیل ہوتا ہے تب کہیں کوئی بڑی تحریک وجود میں آتی ہے۔ بقول اختر انصاری :

”ہر تحریک بہت سے مختلف اسباب و عناصر کی پیداوار ہوتی ہے۔  
ترقی پسند تحریک اس لئے وجود میں آئی کہ اس کا وجود میں آنا  
ایک تاریخی ضرورت کی حیثیت رکھتا تھا اور نئے دور کے  
میلانات کا اقتضا تھا۔“ ۱

ایک لحاظ سے 1857 کے بعد ہی سے روایت شکنی کا دور طلوع ہو جاتا ہے۔ اصلاحی تحریک، سائنٹیفک سوسائٹی کا قیام، مقدمہ شعرو شاعری، انجمن پنجاب کی تحریک بعد ازاں درمیانی رجحانات کا فروغ اور اس کے پہلو بہ پہلو حقیقت نگاری اور ”انگارے“ کے مصنفین کا باغیانہ میلان نئی بصیرت کے نشانات ہیں۔ ان میں بعض



رجحانات ایک دوسرے کی نفی اور بعض ایک دوسرے کی توسیع کرتے ہیں جس سے اس امر کی بخوبی نشاندہی ہوتی ہے کہ اب روایت کو شک کی نگاہ سے دیکھا جانے لگا ہے۔ تبدیلی جو انسانی فطرت کا خاصہ ہے اب زندگی کے ہر صفحے ہی میں نہیں ادب میں بھی دکھائی دینے لگتی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن اور انور سدید بیسویں صدی کے ادائل میں ابھرنے والے رومانی رجحان کو تحریک کا نام دیتے ہیں۔ دونوں ہی رومانی تحریک کو اصلاحی تحریک کی خشکی اور بے مزگی کا رد عمل قرار دیتے ہیں۔ انور سدید لکھتے ہیں۔

”بلاشبہ رومانی تحریک نے علی گڑھ تحریک کے خلاف رد عمل کا

اظہار کیا تو بالواسطہ طور پر یہ حقیقت نگاری پر غالب آنے کی سعی

تھی۔ تاہم بیسویں صدی کے اولین تین عشروں میں حقیقت

نگاری کے فروغ کے عوامل بھی موجود تھے۔“ ۱

حقیقت نگاری کا وہ تصور جو بیسویں صدی کے رابع اول میں فروغ پاتا ہے اور جس کے سب سے بڑے علمبردار پریم چند اور جوش ملیح آبادی تھے کسی حد تک محدود تھا۔ ان ادیبوں نے ارضیت اور حقیقت پر زور دیا۔ مگر حقیقت کے اس تصور میں بھی مثالیت غالب تھی۔ اکثر مقامات پر رومانیت کا غلبہ اس قدر ہے کہ اس کے دائرے محض تخیل پرستی اور ماورائیت سے جا ملتے ہیں۔ لیکن اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ سیاسی، سماجی اور اقتصادی مسائل کی فہم کا آغاز بھی انہیں ادیبوں کے ذریعے عمل میں آتا ہے۔ ان ادیبوں نے ایک ایسے طبقاتی اور نوآبادیاتی نظام میں آنکھیں کھولی تھیں، جہاں عدم مساوات، سماجی ناانصافی، جمالت، افلاس، بھوک مری، توہم پرستی، ذہنی پسماندگی اور مذہبی عیاری کا بول بالا تھا۔ پریم چند کے اصل موضوعات یہی ہیں۔ عوام کے سامنے انہوں نے ان مسائل کی نقاب کشائی کر کے حقیقت کی فہم عطا کی جو ایک نیا قدم تھا۔



ترقی پسند تحریک کے لئے حقیقت نگاری کے اس رجحان نے بلاشبہ فضا سازی کا کام کیا۔ دوسری طرف 1917ء کے انقلاب روس نے مزدوروں، کسانوں اور پسماندہ عوام کو اپنی قوت اور اپنے حقوق کا احساس ہی نہیں دلایا بلکہ درس بھی دیا۔ ہمارے ادیبوں نے مارکس، لینن اور ٹالسٹائی وغیرہ کے تصورات و خیالات کا مطالعہ کیا اور زندگی کو ادب کا آئینہ دار بنادیا۔ اب ہمارے عوام اور سیاسی قومی رہنماؤں کو بین الاقوامی مسائل کا شعور بھی ہو چلا تھا۔ 1905ء کے بعد انڈین نیشنل کانگریس کے لائحہ عمل میں بھی بڑی تبدیلیاں آئی تھیں اب وہ محض اصلاحی جماعت نہ ہو کر عوامی جنگ آزادی میں شامل ہو گئی تھی۔ ہندوستانی عوام پر انقلاب روس اور ہنگامہ بلقان نے گہرے اثرات قائم کئے تھے۔ انقلاب روس نے آزادی کی جنگ کو تیز کر دیا تھا۔ فسطائی قوتوں کی سرکشی نے پورے یورپ کے عوام کی زندگی جگ کر دی تھی اور یورپ ایک بہت بڑے سیاسی و اقتصادی بحران سے گزر رہا تھا۔ پہلی جنگ عظیم کی ہولناک یادیں ابھی ذہنوں میں تازہ ہی تھیں کہ دوسری جنگ عظیم کا خوف سروں پر مسلط ہو گیا۔ ان تمام قومی و بین الاقوامی حالات نے ہندوستانی نوجوانوں اور عوام ہی کو متاثر نہیں کیا بلکہ ان نوجوانوں پر بھی اس کا گہرا اثر پڑا جو اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے یورپ میں قیام پذیر تھے۔ خلیل الرحمان لکھتے ہیں۔

”ان طلبہ میں سجاد ظہیر بھی تھے جو انگارے کے مصنفین میں تھے اور لندن میں بیرسٹری کی تعلیم کے لئے گئے تھے۔ ان بیدار اور حساس نوجوانوں کو اس زمانے کے سیاسی مسائل نے جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا۔ نازی جرمنی میں ہٹلر نے ایک ایک کر کے تہذیب و تمدن کی اعلیٰ اقدار پر حملہ کر دیا اور اپنے ملک کے اعلیٰ درجے کے ادیبوں، شاعروں، سائنس دانوں، اور دانشوروں کو قید کر لیا یا جلا وطن کر کے دور دراز مقامات پر بھیج دیا اور ٹامس مان، اور ارنسٹ ٹالر جیسے بین الاقوامی شہرت رکھنے والے ادیب



باہر جیسا آرٹسٹ اور آئن اسٹائن جیسا سائنس داں جلاوطن ہو کر  
 بے سرو سامانی کی زندگی بسر کر رہا تھا۔ ان ادیبوں کی گرفتاری کے  
 بعد یورپ کے روشن خیال اور ترقی پسند ادیبوں میں فاشزم کے  
 خلاف غم و غصہ کی لہر دوڑ گئی اور نہ صرف یورپ بلکہ امریکہ کے  
 اہل علم اور دانشور بھی متحد ہو کر ان تمام عوامی تحریکوں میں  
 شامل ہونے لگے جو اس رجعت پسند اور انسانیت دشمن طاقت  
 کے خلاف نبرد آزما تھیں۔ ۱

در اصل چوتھی دہائی میں امن عالم اور بشریت کو سب سے بڑا خطرہ فاشزم سے  
 تھا۔ جس کے خلاف بین الاقوامی سطح کے ان ادیبوں نے صدائے احتجاج بلند کی۔ جن  
 کا زور انسانی تہذیب کی بہترین اقدار کے تحفظ پر تھا۔ یہ ادیب انسان دوستی جن کا  
 مسلک تھا اور جو تمام دنیا کے دبے کچلے عوام کے حقوق کے تحفظ میں پیش پیش تھے۔  
 جولائی 1935 میں پیرس میں اکٹھا ہوئے۔ ان میں میکسم گورکی، ٹامس مان، آندرے  
 مالرو، رومیاں رولاں اور والڈ و فریک کے نام اہم ہیں۔ یہ تمام ادیب روشن خیال اور  
 ترقی پسند فکر کے حامل تھے۔ انہوں نے رجعت پرست اور زوال پذیر قوتوں کے خلاف  
 ان خیالات و افکار کی حمایت کی جن کا انحصار عوام دوستی پر تھا۔ ان ادیبوں نے موت  
 کے برخلاف زندگی، مایوسی کے برخلاف پر امیدی، تشدد کے بجائے انسانیت، جیسے  
 موضوعات کو اپنے ادب کی اساس بنایا۔ ان تصورات سے ہمارے ان نوجوان ادیبوں  
 کو بڑی تقویت ملی جو ان دنوں لندن میں مقیم تھے۔ ان نوجوانوں میں سجاد ظہیر، ڈاکٹر  
 محمد دین تاشیر، ڈاکٹر جیوتی گھوش، ڈاکٹر ملک راج آنند، ڈاکٹر ایس سنہا اور ڈاکٹر کے  
 ایس بھٹ کے نام سرفہرست ہیں کیونکہ انہیں نے یکجا ہو کر ترقی پسند تحریک کا پہلا مینی  
 فیسٹو بھی تیار کیا تھا یہی مینی فیسٹو ہندوستان کے ادیبوں کو بھی ارسال کیا گیا۔ ہندوستان



میں ڈاکٹر اشرف، ڈاکٹر محمود الظفر، ڈاکٹر رشید جہاں، پروفیسر ہیرن مکٹی، احمد علی، فراق گورکھپوری، اعجاز حسین، شیودان سنگھ چوہان، پنڈت امر ناتھ جھا، ڈاکٹر تارا چند، مولوی عبدالحق، جوش ملیح آبادی، خواجہ منظور حسین، اختر حسین رائے پوری، سبط حسن، مجاز، فیض، تاثیر، مخدوم محی الدین، احتشام حسین، سردار جعفری، جاں نثار اختر، سید وقار عظیم، رشید جہاں، اور غلام صوفی مصطفیٰ تبسم وغیرہ نے اس تحریک کا بڑی گرم جوشی سے خیر مقدم کیا۔ ان میں بزرگ بھی تھے۔ اور نوجوان طلبہ بھی۔

ترقی پسند مصنفین کی تحریک کی پہلی کل ہند کانفرنس اپریل 1936 میں لکھنؤ میں ہوئی۔ جس میں پہلا مینی فیسٹو پیش کیا گیا اور اسی کانفرنس میں پریم چند کا وہ خطبہ صدارت بھی خود ایک لائحہ عمل کا حکم رکھتا ہے جس میں انہوں نے ادبوں کو یہ صلاح دی تھی کہ وہ نئے ترقی پذیر رجحانات کی ترجمانی کریں۔ روحانیت اور تصور پرستی کے بجائے حقیقت پسندی اور عقلیت پسندی جیسے تصورات کی تشریح کریں۔ قدامت پرستی کے برخلاف اس ادب کی تخلیق کریں جس میں پر امید اور انسانیت پرستی ہو، ادب عوام کے دکھ سکھ میں حصہ دار ہوں، ادب تہذیب و تمدن کے بہترین ورثے کی حفاظت کا کارنامہ انجام دیں اور انہیں اپنے لئے مشعل راہ بھی بنائیں۔ ہندوستانی ادب موجودہ عوامی مسائل جیسے بھوک، افلاس، جہالت اور سماجی پرستی کو اپنے ادب کا موضوع بنائیں۔

پریم چند کے خطبے نے ادبوں کے ذہن پر گہرا اثر قائم کیا۔ علاوہ اس کے مارکس، اینگلز اور لینن کے ان خیالات و تصورات نے بھی ترقی پسند مصنفین کو ایک واضح اور نئی سمت کی طرف رجوع کیا جن میں ادب و زندگی کے باہمی تعلق پر روشنی ڈالی گئی تھی۔ مارکسی تعلیمات نے جہاں ایک طرف سیاسی سطح پر بین الاقوامی تناظر پر گہرے اثرات مرتب کئے تھے وہیں ادب بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ کیونکہ مارکس کا تصور حیات، سائنٹفک بنیادوں پر قائم تھا۔ مارکس نے خیال پر مادے کو ترجیح دی تھی کہ خیال یا شعور اصلاً مادے کے ارتقا ہی کی ایک منزل ہے۔ انسانیت



کی تاریخ اس حقیقت پر گواہ ہے کہ ذہن و اقدار میں تبدیلی دراصل پیداواری وسائل و آلات کی تبدیلیوں کی مرہون ہے۔ محنت ہی نے اقتصادی تہذیبی اور سماجی نظام پر براہ راست اثر ڈالا۔ اس طرح سماجی و اقتصادی ارتقا کا سفر جاری رہا۔ انسان قبائلی دور کے ابتدائی وحشی مگر آزاد دور سے نکل کر غلامی اور جاگیرداری کے دور سے گزرتا ہوا سرمایہ داری کے دور میں داخل ہوا۔ اس کے بعد مارکس کے نزدیک سوشلزم کا وہ دور آتا ہے جس میں سماجی انصاف ہوگا نیز محنت و اجرت میں تفاوت نہیں ہوگا۔ مارکس کا یہ خیال ہے کہ ادبوں کو آجر کے مقابلے میں اجرت کی حمایت کرنی چاہئے۔ اور اس سماج کے خواب دیکھنے اور دکھانے چاہئیں جو طبقہ بندی، استحصال، ناانسانی، جہالت اور افلاس سے عاری ہوگا۔ یہی نظریہ ہے جسے ترقی پسند مصنفین نے اپنا مسلک بنایا۔

اردو میں نظریاتی شاعری کا آغاز ترقی پسند تحریک سے ہوتا ہے، ترقی پسند نظریہ ادب کو زندگی کی تفسیر ہی نہیں تنقید بھی قرار دیتا ہے جس کا اصرار حقیقت نگاری اور عقلیت پسندی پر ہے۔ ہر وہ ادب جس کا مقصد محض تفریح اور تفریح طبع ہے ایک خاص قسم کی مسرت میں تو اضافہ کر سکتا ہے۔ بصیرت و علم میں نہیں کہ ادب مشعل راہ بھی ہے، آئینہ حیات بھی اور جہد و عمل کا محرک بھی۔ وہ ادب جو کوئی پیغام نہیں دیتا وہ دائمی اقدار سے بری ہوتا ہے، اس ضمن میں اصغر علی انجینئر اپنے مقالے ”ترقی پسند ادب، نظریاتی بنیادیں“ میں یوں رقم طراز ہیں۔

”ادب کو محض تفریح سمجھنے والا نظریہ بھی ہر سماج کے ایک

طبقے میں مقبول رہا ہے۔ ہر سماج میں، جاگیردارانہ سماج میں بھی

ہمیشہ نو دوتیوں کا ایک طبقہ ہوتا ہے۔ یہ طبقہ ادب کے اعلیٰ

ذوق کا نہ وارث ہوتا ہے نہ حامل۔ تہذیب کا رچاؤ بساؤ ایک

نسل کی بات نہیں ہو سکتی۔ اس کے لئے طویل عرصہ درکار ہوتا

ہے۔ لیکن جو لوگ کسی نہ کسی ذریعے سے محض اپنے ہی دوران



حیات میں خاصی دولت حاصل کر لیتے ہیں انہیں بھی کسی نہ کسی شکل میں ادب کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ایسے لوگ ادب کو محض مادی تفریح اور فوری تسکین کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اسے کلاسیکی دور میں مسرت پرستی Hedonism کہتے تھے۔ ۱

ادب کے موضوع و مقاصد پر ہر دور میں علماء اور دانشوروں نے بحث کی ہے۔ وہ دانشور جو زندگی کو ایک بلند و بالا مقصد کا حامل قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک ادب بھی زندگی کا عکاس، زندگی کا نباض اور زندگی کا نقاد رہا ہے زندگی آمیزی ہی نہیں زندگی آموزی بھی ادب کا کام اور ادب کا مقصد ہے۔ جب کہ وہ فلسفی اور دانشور جن کے نزدیک ادب محض مسرت بہم پہنچانے کا ذریعہ ہے انہوں نے زندگی کو بھی بے معنی یا غیر حقیقی معروض تسلیم کیا ہے۔ ترقی پسند نظریے نے ادب کا مقصد یہ گردانا کہ وہ نہ صرف زبردستوں، اجیروں، بھوکے اور دے کچلے انسانوں کو اپنا موضوع بنائے بلکہ انہیں انقلاب کی دعوت بھی دی۔ تاکہ ایک بہتر، پر امن اور حسین سماج کو حقیقی سطح پر تشکیل دیا جاسکے۔ اس معنی میں ترقی پسند نظریہ رجعت پرستانہ خیالات کو رد کرنے سے عبارت ہے۔ امید رجا اور ایک بہتر مستقبل کا خواب اس کے ضمیر میں شامل ہے۔ وہ ادب جو بغاوت کے لئے نہیں اکساتا یا انسانیت کش طاقتوں کی اصلاح ہی جس کا مقصد ہے۔ ترقی پسند قرار نہیں دیا جاسکتا۔

کلاسیکی ادب بھی زندگی کا مظہر تھا۔ اس میں بعض بہترین اقدار حیات کی ترجمانی کی گئی ہے مگر اس کا اصرار ادب کی جمالیات پر زیادہ تھا۔ اس میں زبان و بیان کی خوبیوں اور نزاکتوں پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جاتا تھا۔ بالعموم تفلیط اور اسلوب کی دلکشی و جامعیت پر جس کا اصرار زیادہ تھا اسی لئے اسمیں عصر کی روح کم از کم راہ پاتی تھی۔ اس کے برعکس رومانی ادب سرتاسر تخیلی تھا۔ اس میں آزادی اور جمہوریت



کی خواہش کی بڑی اہمیت تھی مگر یہ لے بہت زیادہ ادھی نہیں اٹھ سکی داغیت کی جڑیں اتنی گہری تھیں کہ زندگی دھند ہی دھند میں دبلی چھپی نظر آتی ہے۔ رومان پرستوں نے جمال پرستی پر اپنے فن کی اساس رکھی تھی۔ احساس جمال کی تسکین ہی جن کا مقصد تھا۔ ماضی کے خوابوں اور دھند لکوں میں انہوں نے اپنا بیشتر وقت ضائع کیا۔ نتیجے میں ان کے یہاں ناسٹلیا Nostalgia غم پرستی، مایوسی، خواب پرستی، داغیت اور انفرادیت پسندی کے آثار زیادہ واضح ہو گئے۔ ترقی پسند ادب نے کلاسیکیت سے جمالیات کا درس لیا۔ جب کہ بغاوت اور جمہور پسندی کی راہ رومانیت نے دکھائی اگرچہ فکری سطح پر بغاوت و انقلاب کا درس مارکس اور لینن سے اخذ کیا تھا۔ مگر ادبی تاریخ کے پس منظر میں رومانی تحریک ہی وہ پہلی ادبی تحریک تھی جس نے ادیبوں کو زندگی آمیزی، آزادی، انسان دوستی اور جمہور پسندی کا درس دیا تھا۔ ترقی پسند ادیبوں نے رومانی تحریک کے ان بہترین اجزا کا احیا کیا اور انہیں زیادہ فکر انگیز اور موثر طریقے سے اپنے فن میں پیش کرنے کی سعی کی۔

بعض شعرا نے انقلاب اور بغاوت کو محض نعرے بنا کر پیش کیا جس میں احتجاج کے بجائے دہشت انگیزی کا عنصر زیادہ تھا۔ اس قسم کی نظموں میں طنز کی لے دھیمی ہے اور وہ بھوک کی حدود سے مل جاتا ہے، آہنگ کی بلندی چیخ میں بدل گئی ہے۔ تعمیر کے خواب کا حسن یہاں تھس تھس ہو جاتا ہے اور بے مقصد تخریب (Destruction) کا پہلو زیادہ واضح ہو جاتا ہے۔ اس قسم کا نوجوانانہ خروش کم تر تخلیقی ذہن رکھنے والے شعرا کے یہاں زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے۔ شاب ملیح آبادی، شمیم کہانی، وقار انبالوی اور رفیع الہ آبادی (مصطفیٰ زیدی) کی اکثر نظمیں اسی رجحان کی نمائندہ ہیں۔ چونکہ ترقی پسند تحریک کا یہ ابتدائی دور تھا اس لئے اس کے صف اول کے شعرا کی بعض نظموں میں بھی یہ تاثر در آیا ہے۔ اس کی نمایاں تر مثال سردار علی جعفری کی نظم 'ایشیا کو چھوڑ دو ہے'، جذبی، مجاز، جاں نثار اختر، اور مخدوم محی الدین کی بعض نظموں میں بھی اس میلان کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔



جی میں آتا ہے یہ مردہ چاند تارے کوچ لوں  
 اس کنارے کوچ لوں اور اس کنارے کوچ لوں  
 ایک دو کا ذکر کیا سارے کے سارے کوچ لوں  
 اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں  
 لے کے اک چنگیز کے ہاتھوں سے خنجر توڑ دوں  
 تاج پر اس کے دمکتا ہے جو پتھر توڑ دوں  
 کوئی توڑے یا نہ توڑے میں ہی بڑھ کر توڑ دوں  
 اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں  
 بڑھ کے اس اندر سبھا کا سازو ساماں پھونک دوں  
 اس کا گلشن پھونک دوں اس کا شہستان پھونک دوں  
 تخت سلطان کیا میں سارا قصر سلطان پھونک دوں  
 اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں  
 -----آوارہ: مجاز لکھنوی

ترقی پسند شعرا نے دہشت پسندی کا تصور مارکسی خونیں انقلاب کے تصور سے  
 اخذ کیا تھا۔ ابتدا میں نوجوان العر شعرا کی بیشتر نظموں میں اسی قسم کی پہچانیت کا غلبہ  
 ہے۔ اس میں فکر اور سنجیدگی کی کمی ہے یہی نہیں وہ جمالیاتی ضبط جو کسی فن پارے کو  
 دائمی قدروں سے آشنا کر سکتا ہے ان نظموں میں مفقود ہے۔ سردار جعفری، کینی،  
 اعظمی اور تیغ الہ آبادی (مصطفیٰ زیدی) ہی کے یہاں یہ تاثر اتنا واضح نہیں بلکہ جذبی  
 جیسے نرم لہجے کے شاعر کے کلام میں بھی جذبات کی یہ لے در آئی ہے۔ ان کی نظم  
 ”دعوت جنگ“ اسی نوعیت کی ایک نمایاں مثال ہے۔

جن کے آگے ہاتھ کانپیں ان حسینوں کو نہ دیکھ  
 تو ہے جلاہ فلک زہرہ جبینوں کو نہ دیکھ  
 آسمان پر وار کر بڑھ کر زمینوں کو نہ دیکھ  
 اے سپاہی کھینچ اپنی خوں فشاں تلوار کھینچ



جھومتا چل اور خونخواروں کے سینے چیر ڈال  
 اک قدم بڑھ اور غداروں کے سینے چیر ڈال  
 ظلمت شب میں یہ کاروں کے سینے چیر ڈال  
 اے سپاہی کھینچ اپنی خوں فشاں مکار کھینچ  
 1947 سے قبل اس رجحان کو کافی فروغ ملا۔ چونکہ یہ ایک منفی اور غیر  
 جمالیاتی رجحان تھا اس لئے سجاد ظہیر نے اس پر سخت گرفت کی۔ انہوں نے اپنے  
 ایک مضمون بہ عنوان ”اردو کی جدید انقلابی شاعری“ میں لکھا ہے۔

”انقلاب کے اس خونی تصور میں رومانیت جھلکتی ہے۔ یہ ایک  
 طرح کی ”ادبی دہشت انگیزی“ ہے۔ یہ ایک ذہنی و جذباتی بلوہ  
 ہے جو ایک درمیانی طبقے کے انقلاب پرست نوجوان کے لئے  
 ابتدا میں شاید جائز ہو تو جو جس سے ایک اشتراکی شاعر کو دور  
 رہنا چاہئے۔ انقلاب ایک ناگزیر جنگ ہے جس کے لئے ڈسپلن،  
 تیاری، اپنے پر قابو پانا سب کچھ ضروری ہے اس آگ میں ہمیں  
 کودنا ہے لیکن اسے گلزار بنانے کے لئے۔“ ۱

دہشت پسندی کے علاوہ حقیقت پسندی کے تصور کی آڑ لے کر فطرت نگاری  
 بھی کی گئی Naturalism کا یہ تصور اردو میں قطعاً نیا تھا۔ نیچرلزم ایک ادبی اصطلاح  
 ہے۔ جسے سب سے پہلے فرانس میں مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس نظریے کے تحت  
 حقیقت یا شے، جیسی دکھائی دے رہی ہے اس کی تفصیل اور توضیح فطرت نگاری ہے۔  
 وہ شے انتہائی حسین بھی ہو سکتی ہے اور قبیح کرمہ بھی، اس طرح ادیبوں نے حقائق  
 کے بیان میں خارجی زندگی کی تفصیلات پر زیادہ انحصار کیا۔ حقیقت کو اس قدر واضح  
 اور فوٹو گرافی کے انداز میں پیش کیا گیا کہ اس میں فنکارانہ حسن غائب ہو گیا۔ تلخی،  
 انتشار، اکڑا کڑاہٹ اور قباحیت وغیرہ سے ادبی نگارشات میں منفیت اور



قنوطیت کا رجحان فروغ پانے لگا۔ جو اصلاً ترقی پسندی کے خلاف تھا۔ ظیل الرحمان اعظمی نے اپنے مضمون 'ادب اور حقیقت پسندی' میں لکھا ہے :

”صرف تفصیلات و جزئیات پیش کرنا ایک طرح کی فوٹو گرافی ہے۔ ویسے کامیاب فوٹو گرافی بھی اپنی جگہ پر مستحسن ہے لیکن یہ حقیقت کا صرف ایک رخ دکھا سکتی ہے۔ یہ کسی شے یا واقعے کی طرف ہمیں متوجہ کر سکتی ہے اور اس کے وجود کا احساس دلا سکتی ہے لیکن اس کی حقیقت تک پہنچنے میں ہماری پوری رہ نمائی نہیں کر سکتی۔ فوٹو گرافی کرنے والے ادیبوں کے پاس نظارہ ہوتا ہے نظر نہیں ہوتی۔ اسی لئے اس رجحان کو فطرت نگاری Naturalism کا نام دیا گیا۔“

چوں کہ نیچر لزم کے تصور کو ترقی پسندی یا حقیقت نگاری کے مترادف سمجھا جانے لگا تھا۔ اس لئے ترقی پسند ادیبوں نے معروضیت کے ساتھ حقیقت کی بے کم و کاست ”ترجمانی پر قناعت کی“ اس ترجمانی اور تصویر کشی میں زندگی کی کسم پوسہ ترین صورت بھی پیش کی گئی۔ زندگی جیسی نظر آرہی تھی۔ ویسی ہی صورت میں اسے صفحہ قرطاس پر اتارا گیا۔ جب جنس اور غریبوں کی ابتر حالت کو موضوع بنایا گیا تو اس میں برہنگی کا عنصر بھی در آیا حتی کہ بعض ترقی پسند اور معاصر غیر ترقی پسند افسانہ نگاروں اور شاعروں کے یہاں لذتیت کا پہلو بھی اجاگر ہوا۔ جس کے باعث ان پر قدامت پسندوں نے فحاشی اور عریانیت کا بھی الزام لگایا جیسا کہ صاحب ’کشاف تنقیدی اصطلاحات‘ نے فطرت نگاری کے ضمن میں لکھا ہے۔

”سائنس داں کی سی کامل معروضیت‘ اہم اور غیر اہم جزئیات و تفصیلات کا ہجوم جنس کے بیان میں جزئیات نگاری کے ادیبانہ



استحقاق کا ناجائز استعمال، مواد اور موضوع کے انتخاب میں کامل آزادی۔  
 ہر قسم کے مواد کو ادب کا موضوع بنانے پر اصرار، ادب میں تہذیبی مشن  
 سے آزاد، آدم فطری کی پیش کش یعنی آدم فطری کے جذبات و احساسات  
 کی ترجمانی کا دعویٰ فطرت نگاری کی نمایاں خصوصیات ہیں۔<sup>۱</sup>

حقیقت پسندی اور فطرت نگاری میں بنیادی فرق یہ ہے کہ حقیقت نگار زندگی کا  
 کلی نقشہ پیش کرتا ہے۔ اس کی نظر میں محض ایک رخ یا ایک پہلو نہیں ہوتا بلکہ  
 حقیقت کا وسیع تناظر اور پس منظر ہوتا ہے۔ وہ کئی رشتوں سے منسلک ہوتی ہے۔ جب  
 کہ فطرت نگار حقیقت کے محض ایک جز کی تفصیل بیان کرنے پر قناعت کر لیتا ہے۔  
 اسی قسم کی تکنیک ان شعرا نے بھی اختیار کی جو جنس یا عورت کو برہنگی کے ساتھ پیش  
 کر رہے تھے اور جن کے یہاں لذت پسندی نے جگہ بنالی تھی۔ اس ضمن میں مخمور  
 جالندھری کی ”انوکھا بیوپاری“ اور ”تالاب“ نام کی دونوں نظمیں شریف کنجاہی کی نظم  
 ”پسائی“ سلام مچھلی شہری کی نظم ”ڈرائنگ روم“ وغیرہ میں لذتیت کا پہلو زیادہ نمایاں  
 ہے۔ مخمور جالندھری کی نظم ”تالاب“ مثال کے طور پر پیش ہے۔

ابھی کل ہی کا قصہ کہ اک نادار دوشیزہ  
 سڑے تالاب کی سخت اور گندی کھال کی مچھلی  
 پھٹے کپڑوں میں لپٹی، میل سے چکٹی، نزاکت سے  
 لگی ہنس ہنس کے میرے پاس آکر ہاتھ پھیلا نے  
 ادھر وہ رحم کی طالب ادھر میں سوچ میں گم تھا  
 بری کیا ہے اگر ایک رات اس کے ساتھ کٹ جائے

--- تالاب: مخمور جالندھری

1۔ ابوالعجاز حنیف صدیقی ”کشاف تنقیدی اصطلاحات“ مقتدرہ قومی زبان: اسلام آباد: جولائی



خیال آرہا ہے۔۔۔۔۔

کہ آئینے کی طرح اک جھلکاتی ہوئی جھلکاتی سڑک ہو

میں بیٹھا ہوا ”بس“ میں مبہوت نظروں کو اونچے فلک بوس دلکش مکانوں پہ دوڑا رہا ہوں۔

میں انسان کے کھردرے ہاتھوں کے حسن صنعت گری کے خیالوں میں کھویا ہوا جا رہا ہوں کہ اتنے میں ترشے ہوئے بالوں والی کوئی نازنین میرے پہلو سے اٹھے،

رکے ”بس“ سارے سے بازو کے گرنے سے اس کو بچالوں

وہ غلام تشکر کے اظہار پر مسکرائے تو میں بھی یونہی مسکرا دوں

یہ میرا تبسم، وہ اس کا تبسم محبت کے رشتے کی بنیاد رکھ دے

یونہی باتیں کرتے ہوئے ہاتھ ڈالے ہوئے دونوں جا پہنچیں اک قہوہ خانے کی رنگین فضا میں۔

جہاں کوئی کافر ادا اپنے کو لمبے ہلاتی ہوئی گاری ہو جوانی کے نشے میں ڈوبی نوا میں مٹکتی ہوئی آنکھیں اور تھر تھراتا ہوا سینہ رگ رگ میں بھر دے اٹھتے ہوئے شوق کا تیز لاوا گلابی کئے اپنی آنکھوں کے ڈورے شکم سیر ہو کر بہکتے ہوئے جھومتے جھومتے قہوہ خانے سے نکلیں

میں پہنچانے جاؤں اسے گھر کے دروازے تک اور وہ مجھ سے پلٹ کر وفور محبت سے گردن کو بانہوں کے حلقے میں لے کر حسین ایزیوں کو اٹھا کر لیوں سے لب اپنے ملا دے

ہر اک شام ہونٹوں کے رستے یونہی آب حیاں سے سیراب کرتا رہوں زندگی کو۔

— خیال آرہا ہے: مخمور جالندھری

برہنہ جسم ہے اور اجنبی فضا، بستر

فزاں میں فرش گلستاں کا ایک آئینہ



”ذرا نظر تو اٹھاؤ“ نگاہیں ملتی ہیں  
 بکیر بھی دو حسیں بال— لو بکھرتے ہیں  
 ”لپٹنے بھی دو مجھے“ اور میں لپٹا جاتا ہوں  
 کوئی بھی روک نہیں ہے کوئی بھی روک نہیں  
 سرور رات کی تھائی اب سنٹی ہے  
 سٹ سٹ کے سکرتی ہوئی، سکرتی ہوئی  
 یہ مجھ سے کہتی ہوئی کل یہاں نہ آئیں گے

----- ایک نظم: وشوا متر عادل

میں افلاس کی گود میں پل رہی تھی  
 میں آلام کی آگ میں جل رہی تھی  
 خوشی دل میں بھولے سے آتی نہیں تھی  
 سرت نگاہیں ملاتی نہیں تھی  
 مجھے بھی ضرورت تھی، میں بھی جواں تھی  
 مرے دل میں حسرت تھی، میں بھی جواں تھی  
 مزا اب اٹھاتی ہوں، دوشیزہ بن کر  
 میں راتوں کو جاتی ہوں دوشیزہ بن کر

جوانی کو سکوں میں تبدیل کرنے!

----- انتقام: الطاف مشہدی

پھیر کر اعضاءِ بخ بستہ پہ تیرے نرم ہاتھ  
 سر سے پانک تجھ کو برقی روٹا سکتا ہوں میں  
 فرطِ مستی سے تجھے اگھڑائیاں آنے لگیں  
 تجھ پر اس انداز سے نظریں اٹھا سکتا ہوں  
 آ بھی جا غلوت میں دیں جی کھول کر داد گناہ



نوعِ عصیاں کار کو رحمت، بنا سکتا ہوں میں

\_\_\_\_\_ مخمور جانندہری کی ایک نظم سے

اسی نوع کی نظموں کو پیش نظر رکھ کر پروفیسر خواجہ احمد فاروقی نے لکھا ہے۔

”اس واقعہ نگاری کے دھوکے میں بعض شاعروں نے فحش سرائی

اور عریاں لوہی شروع کر دی ہے۔ انہوں نے یہ سمجھ لیا ہے کہ

حقائق نگاری کے معنی یہ ہیں کہ ہر واقعہ کا اظہار خواہ کتنا ہی

کریہ اور مخرب اخلاق کیوں نہ ہو کیا جاسکتا ہے۔ آزادی بڑی عمدہ

چیز ہے لیکن اس کے معنی بے راہ روی کے نہیں ہیں تہذیب و

شائستگی نے ہم پر کچھ قیود عاید کی ہیں جو طرہ انسانیت ہیں ہم کسی

طرح بھی انکو توڑ نہیں سکتے۔ ”چمپنی رنگ“ اور ”گلدراپا ہوا

جوین“ حقیقت سہی اور اس کا یہ اثر مسلم ”یاد آتا ہے تو کیا

پھرتا ہوں گھبرایا ہوا“ لیکن یہ ذکر کسی زمانے اور کسی سوسائٹی

میں بھی زبان پر لانے کے قابل نہیں ہے۔“ ۱

دراصل 1947ء سے قبل ترقی پسند تحریک کے ساتھ کچھ ایسے نام بھی جڑ گئے

تھے جو یا تو ترقی پسند کے صحیح مفہوم سے آگاہ ہی نہیں تھے یا جو بنیادی طور پر انحطاط

پسند تھے۔ ایک عرصہ تک یہ بحث بھی ہوتی رہی کہ کون ترقی پسند ہے اور کون ترقی

پسند نہیں۔ بعد ازاں ہیئت کے پرستاروں، ایمام پسندوں اور قنوطیت پسندوں کو غیر

ترقی پسند قرار دیا گیا۔ تاہم جو مثالیں اوپر قلم بند کی گئی ہیں ان شعرا کے یہاں ایسی

مثالوں کی بھی کمی نہیں ہے جن میں امن پسندی پر زور دیا گیا اور جنگ، قاشیت

بھوک، اور استحصال کے خلاف غم و غصے کا اظہار کیا گیا ہے۔ ان کی نظموں کا اصل

۱۔ خواجہ احمد فاروقی۔ مقالہ ”ترقی پسندانہ شاعری پر ایک نظر“ نگار کراچی

جولائی تا اگست 1965ء



مزاج استعجابی ہے۔ جب لذت پسندی کا رجحان بہت عام ہو گیا اور بعض نقادوں نے اسی بنا پر ترقی پسند ادب کو مذموم قرار دیا تو ترقی پسند اور غیر ترقی پسندی کے امتیازات کی بھی نشاندہی کی جانے لگی۔ کئی ترقی پسند نقادوں نے اس مسئلے پر وضاحت کے ساتھ روشنی ڈالی ہے جیسے اختر انصاری ایک جگہ لکھتے ہیں :

تعریف و تنقیص کا یہ طوفان دراصل نتیجہ ہے اس غلط فہمی کا کہ اس دور کے تمام لکھنے والے ترقی پسند ادیب ہیں۔ اور نئی پود کا سارا ادب ترقی پسند ادب ہے۔ اس غلط فہمی میں بیشتر قدامت پرست نقاد معلوم ہوتے ہیں، وہ اس حقیقت کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ ترقی پسند ادب موجودہ دور کے نئے ادب کا محض ایک جز ہے۔ اور یہ کہ موجودہ دور کی ہر ادبی جدت میں ترقی پسندی نہیں ہے۔ وہ نوجوان ادیب جو اپنے ادب میں جنسی فکریاتی اور فحش نگاری کو جگہ دیتے ہیں اس دور کے نئے ادیب تو ضرور ہیں مگر ترقی پسند ادیب نہیں ہیں۔ اگر وہ اپنی بعض ترقی پسندانہ تخلیقات کی بنا پر ترقی پسندوں میں شمار کئے جاتے ہیں تو کم از کم جہاں تک فحش نگاری کا تعلق ہے وہ نہ صرف غیر ترقی پسند بلکہ قطعی طور پر رجعت پسند قرار دیئے جائیں گے۔“ ۱

اظہار میں جنس کے موضوع نے نفسیات کے ذریعے فروغ پایا۔ تحلیل نفسی کا طریقہ علم نفسیات میں بالکل نیا تھا۔ ماہرین نفسیات اس امر پر بڑی حد تک متفق تھے کہ انسانی زندگی پر جنس سب سے زیادہ اثر انداز ہوتی ہے بالخصوص جنسی محرومی، جنسی کج روی اور مایوسی پیدا کرتی ہے اور اس طرح انسان کی سائیکس ہی تبدیل ہو جاتی ہے۔ نفسیات کے ذریعے داغلیت ابہام اور جنسی موضوعات کے اظہار نے فروغ پایا۔



دوسری طرف مارکسی نظریات کے حوالے سے عورت کی آزادی کا نعرو بھی بلند ہوا۔ لیکن خود عورتوں کی آزادی کا دعویدار تھا کہ عورت زندگی کے ہر صحنے میں مرد کے ساتھ شانہ بہ شانہ کام کرے۔ اسی لئے ترقی پسند شعرا نے اپنی جنگ میں اکثر عورت کو بھی اپنے ساتھ رکھا ہے ترقی پسند شعرا نے جسم فردی اور عورت کی محکومی اور عورت کے استحصال کے خلاف نظمیں لکھیں۔ ترقی پسند شعراء نے عورت کو ایک محبوب ہی نہیں ایک ہم سفر ساتھی اور جاں باز سپاہی کی صورت میں پیش کیا۔ ترقی پسند مفکرین نے عورت کی محکومی کے خلاف آواز بلند کی کیونکہ جاگیرداری دور سے لے کر سرمایہ داری کے دور تک عورت کی سماجی حیثیت اور مرتبے میں کوئی خاص فرق نہیں آیا جس طرح جاگیرداری دور میں وہ ایک Commodity (بیچنے اور خریدنے والی چیز) تھی۔ اسی طرح سرمایہ داری کے دور میں بھی اسے حیاتیاتی طور پر کم تر خیال کیا گیا۔ نہ تو اسے مرد کے برابر محنت کا عوض دیا جاتا تھا اور نہ اسے آزادی رائے کا حق تھا۔ یہ چیز نہ صرف مشرق میں تھی بلکہ مغرب کے ترقی یافتہ ممالک میں بھی پائی جاتی تھی۔ عورت پہلے ہی کی طرح مرد کی محتاج رہی۔ انیسویں صدی کے کئی ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں نے عورت کی اس محکومیت اور الٹائی کو بڑی شدت کے ساتھ اپنا موضوع بنایا۔

ان ادوار میں عشق بھی ایک غیر اخلاقی فعل تھا اور اس پر طبقاتی جبر کی چھاپ گہری تھی۔ مرد و عورت کے مابین اگر ذات، فرقے اور اقتصادیات کے اعتبار سے تفریق کی صورت ہے تو عشق بھی وہاں تکمیل کو نہیں پہنچتا۔ ترقی پسند شعراء نے اس تفریق کو غیر فطری قرار دیا۔ عورت اور مرد برابر ہیں۔ سماجی و تمدنی ترقی میں دونوں کا حصہ برابر ہوتا ہے۔ جب تک سماج میں اقتصادی نابرابری، توہم پرستی، ناانصافی اور قدامت پسندی ہے۔ عورت بھی مجبور محض رہے گی۔ ترقی پسند شعراء نے اسے بھی بغاوت کا درس دیا۔ کہیں کہیں ایسا بھی ہوا ہے کہ تلمذ کی کیفیت ابھر آتی ہے اور عورت یا محبوب کے خال و خط کے ذکر میں شاعر نے اسے فرسودہ غزل کی محبوبہ کا



درجہ دیدیا ہے۔ تاہم بیشتر شعراء نے عورت کی عزت نفس کا پوری طرح لحاظ رکھتے ہوئے اسے درون خانہ سے نکلنے کی دعوت دی ہے تاکہ وہ اپنے آپ کو پہچانے اپنی صلاحیتوں کا آزادانہ سطح پر اظہار کرے اور اپنی شخصیت کی تشکیل و تعمیر خود کر سکے۔ ادب میں یہ تصور یقیناً نیا تھا جسکی تشکیل ترقی پسندوں نے کی تھی۔ ترقی پسند ادب سے قبل ادب لطیف کے علمبرداروں نے عورت کو جمالیاتی تقدس اور لطافت کے ساتھ پیش کیا تھا۔ اختر شیرانی نے عذرا، ریحانہ اور سلمیٰ کے نام سے اس کی شناخت کی تھی اور اس کے ”ہونے“ کا احساس دلایا تھا۔ ان ادیبوں کی نظر میں عورت کا مرتبہ بلند تھا۔ جبکہ جوش جیسے حقیقت نگار اور باغی شاعر کے یہاں عورت کا تصور خالص جاگیردارانہ ہے۔ وہ اسکو محض عیش گاہ میں سجانے کی چیز خیال کرتے ہیں۔ ترقی پسند شعراء میں مجاز، ساحر، مخدوم، جاں نثار اختر اور کیفی اعظمی نے عورت کی صحیح قدر شناسی کی ہے۔ ان کی شاعری میں کہیں کہیں جنسی لطافت بلکہ لذت کا بھی گمان ہوتا ہے مگر بنیادی طور پر یہ تمام شعراء ”عورت“ کو ایک روحانی اور جسمانی پیکر کے طور پر قبول کرتے ہیں۔ جو ان کا شریک اور ہم سفر ہے۔ ان کی جلو توں کی رونق ان کے جہد میں شامل ان کی جنگ میں شریک۔ تقریباً تمام ترقی پسند شعراء نے عورت کو اپنی زندگی کی جنگ میں شامل و شریک رکھا ہے۔ ان میں سے سب سے پہلی اور موثر آواز مجاز کی تھی۔ ان کی نظموں میں ”نورا“ (1936) نضی پجاریں (1936) عبادت (1944) اور مادام (1944) نمایاں حیثیت رکھتی ہیں۔ مجاز ہر مقام پر عورت یا اپنی محبوب کے حسن، سراپا اور دلکشی کے مدح سرا ہیں۔ کہیں انہوں نے اسے اپنی جہد حیات کا ہم سفر بنا کر پیش کیا ہے۔ کہیں وہ اس سے زندگی کا حوصلہ اخذ کرتے ہیں۔ کہیں وہ محض ایک موم کی پتلی ہے اور کہیں میدان جنگ کی سپاہی۔

وہ فردوس مریم کا اک غنچہ تر وہ ثلیث کی دختر نیک اختر  
وہ پر رعب تیور وہ شاداب چہرہ متاع جوانی پہ فطرت کا پہرہ  
مری عکرائی ہے اہل زمیں پر یہ تحریر تھا صاف اس کی جبین پر



سفید اور شفاف کپڑے پہن کر مرے پاس آتی تھی اک حور بن کر  
 وہ اک آسمانی فرشتہ تھی گویا کہ انداز تھا اس میں جبریل کا سا  
 وہ اک مرمریں حور غلدہ بریں کی وہ تعبیر آذر کے خواب حسیں کی  
 ----- نورا: مجاز لکھنوی

زلف کی چھانو میں عارض کی تب و تاب لیے  
 لب پہ افسوں لیے آنکھوں میں مئے تاب لیے  
 نہ تاز جوانی میں شرابور ادا  
 جسم ذوق گھر و اطلس و کم خواب لیے  
 لب گلریز و حسیں، جسم گداز و سمیں  
 شورش برق لیے لرزش سیماب لیے  
 ایک صیاد خوش اندام سواد مشرق  
 زلف بنگال لیے طلعت پنجاب لیے  
 نہمت و ناز کا ایک پیکر شاداب و حسیں  
 نکمت و نور کا اڈا ہوا سیلاب لیے  
 مادام: مجاز لکھنوی

آج کی رات اور باقی ہے  
 کل تو جانا ہی ہے سفر پہ مجھے  
 زندگی مختصر ہے منہ پھاڑے  
 زندگی، خاک و خون میں لتھری  
 آنکھ میں شعلہ ہائے تند لیے  
 دو گھڑی خود کو شادماں کر لیں  
 آج کی رات اور باقی ہے



ایک پیمانہ مئے سر جوش  
 لطف گفتار، گرمی آغوش  
 بوسے، اس درجہ آتشیں بوسے  
 پھونک ڈالیں جو میری کشت ہوش

روح بخ بست ہے تپاں کرلیں  
 آج کی رات اور باقی ہے

مہمان: مجاز لکھنوی

صنم تراش کا ذوق جمال آرائی  
 خیال شاعر رنگیں نوا کی رعنائی  
 شراب نوش کے مکے ہوئے نشے کی بہار  
 مغنی طرب افزا کے ساز کی جھنکار  
 فسانہ گو کی حکایات کا لطیف بہاؤ  
 ادیب سحر بیاں کی عبارتوں کا بناؤ  
 تصورات مصور کی پیکر افروزی  
 ادا فروشی رقاص کی جگر دوزی

جب اتنی چیزیں ملائی گئیں شباب بنا  
 شباب کا ہے کو اک دلفریب خواب بنا

شباب: اختر انصاری

مجاز کے علاوہ کیفی اعظمی نے حسن و شباب کی تصویر کشی میں رومانیت کی انتہا کو چھو لیا ہے۔ مجاز کے کلام میں فارسی تراکیب اور لفظیات کی فراوانی ہے اس لیے اس میں کلاسیکی آہنگ نمایاں ہے جبکہ کیفی کے یہاں احساس کی شدت ہے۔ وہ لفظوں کی پردہ داری کے قائل نہیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کیفی کی حسن پرستی میں سادگی اور حساسیت زیادہ نمایاں ہے۔ ان کے یہاں بھی عورت حسن و تقدس کا پیکر ہے۔ وہ نرم



و نازک بھی ہے اور جہد و عمل میں شریک بھی۔  
جاگ اٹھی ہے فطرت فن کار  
اب کدھر جارہی ہے جان بہار

تیری تصویر کھینچنا ہے مجھے  
اور آہستہ آہستہ اے خاک رفتار  
چشم بد دور یہ قد بالا  
جیسے مشرق سے صبح نو کا ابھار  
تل جاتی ہوئی منڈیروں پر  
دھوپ چڑھتی ہوئی سر دیوار

یہ جواں جسم یہ لطیف بدن  
جیسے سانچے میں ڈھل گئی ہے پھوار  
خون دوڑا دیا ہے فطرت نے  
گوندھ کر کچے موتیوں کا ہار  
جلد کی نازکی میں خوابیدہ  
چاندنی رات کا جوان خمار  
نقش و نگار: کیفی اعظمی

عام طور پر ترقی پسند شاعری کو باغیانہ اور بلند آہنگ شاعری کا نام دیا جاتا ہے۔  
جس میں برصورت اور ہیجان ہے۔ حتیٰ کہ ان کی رومانی نظموں میں بھی اس قسم کی  
شدت پسندی ابھر آتی ہے۔ جبکہ ترقی پسند شاعری کا ایک اہم جزوہ بھی ہے جس میں  
شعراء نے بڑے خوبصورت لطیف اور نازک جذلوں کا اظہار کیا ہے۔ یہ جذبے بالعموم  
رومانی ہیں۔ حسن و عشق کے درمیان وقت و حالات یا ذات پات، مذہب اور دولت کی  
دیواریں کھڑی کر دی گئی ہیں۔ کبھی ان کا عشق کامران ہے اور کبھی وصال سے کوسوں



دور اس قسم کی نظموں کی لے دھیمی ہے۔ اس میں رقت اور سوز و گداز ہے۔ اس ضمن میں کیفی اعظمی کی اندیشہ، ٹرک کال، پشیمانی، تبسم اور احتیاط جیسی نظمیں دیدنی ہیں۔

اب تم آغوش تصور میں بھی آیا نہ کرو  
میری آہوں سے یہ رخسار نہ کھٹکا جائیں  
ڈھونڈتی ہوگی تمہیں رس میں نہائی ہوئی رات  
اب تم آغوش تصور میں بھی آیا نہ کرو  
میں اس اجڑے ہوئے پہلو میں بٹھالوں نہ کہیں  
لب شیریں کا نمک عارض نمکیں کی مٹھاس  
اپنے ترے ہوئے ہونٹوں میں چرا لوں نہ کہیں

احتیاط: کیفی اعظمی

میں یہ سوچ کر اس کے در سے اٹھا تھا  
کہ وہ روک لے گی منالے گی مجھ کو  
ہواؤں میں لہراتا آتا تھا دامن  
کہ دامن پکڑ کر بٹھالے گی مجھ کو  
قدم ایسے انداز سے اٹھ رہے تھے  
کہ آواز دے کر بلا لے گی مجھ کو  
مگر اس نے روکا نہ مجھ کو منایا  
نہ دامن ہی پکڑا نہ مجھ کو بٹھایا  
نہ آواز ہی دی نہ مجھ کو بلایا  
میں آہستہ آہستہ بڑھتا ہی آیا  
یہاں تک کہ اس سے جدا ہو گیا میں

پشیمانی: کیفی اعظمی



ترقی پسند شعراء نے طبقاتی شعور کا اظہار اپنی متعدد نظموں میں بڑی کامیابی سے کیا ہے۔ اس قسم کی نظموں میں بعض مثالیں محض پروپیگنڈے کی نذر ہو گئی ہیں۔ ان میں خطابت کا عنصر حاوی ہے۔ اس لئے ان کی تاثیر بھی وقتی ثابت ہوتی ہے۔ بعض شعراء نے انسانی ہاتھوں کی تکریم کی اور محنت کی مدح سرائی میں بڑی خوبصورت نظمیں لکھیں۔ بعض شعراء نے انسانی ترقی میں مزدوروں اور محنت پسندوں کا کتنا ہاتھ ہے؟ اسے موضوع بنایا۔ بیشتر شعراء نے عمومیت پر اکتفا کیا اور ان کے اسلوب میں انفرادیت کا جوہر نمایاں نہ ہو سکا۔ اور جذلوں میں بھی بڑی یکسانیت تھی۔

ہمیں نے پکڑا ہے بھلیوں کو ہمیں نے اینٹ کے دل کو چرا  
ہمارے خون جگر کے رنگ شفق سے تہذیب کا سویرا  
ہمیں نے دھاتوں کی نبض پر کمی ہمیں نے دروں کا دل ٹٹولا  
ہمیں نے جنبش کا حسن دیکھا ہمیں نے پیوں کو رقص بخشا  
قوائے فطرت کو دام حکمت میں ہم گرفتار کر رہے ہیں  
ہم آج یلغار کر رہے ہیں

زمیں کی گردش سے آسمانوں کی گردشوں نے بھی ہار مانی  
شکار کر لی ہے دوربینوں نے ماہ و مرغ کی جوانی  
ترپتے ہاتھوں کی کار سازی میں جیسے دریاؤں کی روانی  
بشر کے ذہن رسا میں تخلیق حسن کا سوز جاودانی

ہماری عظمت کا آج ارض و سما بھی اقرار کر رہے ہیں

ہم آج یلغار کر رہے ہیں

— یلغار: سردار جعفری

ترقی پسند شعراء کے پسندیدہ موضوعات میں استحصال کی حیثیت نمایاں ہے ایک طرف وہ طبقہ تھا جو مزدوروں اور کسانوں کا خون چوس رہا تھا اور دوسری طرف صدیوں سے دبے کچلے ہوئے عوام تھے۔ جن کی تقدیر صرف محنت تھی۔ مگر محنت کا

عوض انہیں بھوک اور افلاس کی شکل میں ملتا تھا۔ آجر اور اجیر کے درمیان اسی قسم کے تفاوت نے کشمکش پیدا کر دی۔ ہمارے شعراء نے اس طبقاتی کشمکش کو پوری قوت کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔

کسان جو اپنی دھرتی پہ جانور کی طرح جھکے ہوئے ہیں  
وہ جن کی پٹینھوں پہ بھاری اینٹیں لدی ہوئی ہیں  
جو کچے چمڑے کے سخت جوتوں سے پٹ رہے ہیں  
یہ جسم جو کارخانے داروں کی بھٹیوں میں ابل رہے ہیں  
یہ ہاتھ لوہے کے دانت جن کو چبا رہے ہیں  
یہ خون جو نفع خور بیوں کی تھیلیوں میں کھنک رہے ہیں  
یہ عورتیں جن کے ہاتھ پیچھے بندھے ہوئے ہیں  
جو اونچے پیڑوں پہ اپنے بالوں کی پھانسیوں میں لٹک رہی ہیں  
یہ کانپتی مفلسی جو آئی ہے چھاتیوں کا لگان لے کر  
یہ ننھے بچے جو مالکوں کے مویشیوں کو چرا رہے ہیں  
جو کھیت مزدور بھوکے رہ کر زمیں سے گیہوں اگا رہے ہیں  
یہ اپنے سینے کی آگ کب تک دبا سکیں گے  
یہ زخم کب تک ہرے رہیں گے

—اودھ کی خاک حسیں کے نام: سردار جعفری

زرگری کا رقص ہے سود و زیاں کا رقص ہے  
ہر گلی کوچے میں مرگ ناگماں کا رقص ہے  
برہی زلف چلیپا میں کبھی دیکھی نہ تھی  
برہی دیکھی تھی ایسی برہی دیکھی نہ تھی

—زلف چلیپا: مخدوم محی الدین



ہاں وہیں مرے دل زار نے یہ بھی دیکھا  
 ہاں مری چشم گنہگار نے یہ بھی دیکھا  
 خون دھقان میں امارت کے سینے تھے رواں  
 ہر طرف عدل کی جلتی ہوئی میت کا دھواں

— دھواں : مخدوم محی الدین

1947ء سے قبل کے موضوعات میں جنگ اور امن بھی اہم ترین ہیں۔ سرمایہ دارانہ استحصال نے عوام کو مجبور محض بنادیا تھا۔ ان کی اقتصادی پستی، نتیجہ تھی اقتصادی استحصال کا۔ دوسرے لفظوں میں غربت، افلاس، 'جہالت' اور پسماندگی کا باعث بھی اقتصادی استحصال ہی ہے۔ دوسری جنگ عظیم نے عوامی مسائل کو اور فزوں کر دیا۔ 1933ء سے یورپ میں جنگ کے بادل منڈلانے لگے ہیں۔ یہ جنگ جس کا ایک سرا ہٹلر کی فاشیت سے جا ملتا ہے، دوسری جنگ عظیم کا پیش خیمہ تھی۔ اس جنگ نے پورے یورپ کو سیاسی بحران میں مبتلا کر دیا۔ جنگ کے بعد پوری دنیا کو کئی طرح کے مصائب کا سامنا کرنا پڑا۔ بالخصوص غریب ممالک میں افلاس، بھوک مری (قحط) بے روزگاری اور استحصال نے اپنی جزیں اور گہری کر لیں۔ ڈاکٹر حامد کاشمیری لکھتے ہیں :

"اس جنگ سے سامراجی طاقتوں کے مکروہ اور ٹپاک عزائم بے نقاب ہو گئے۔ یورپ کے عالمی اقتدار کا جنازہ نکل گیا اور یورپ کی کئی نو آبادیات اور سمندر کے اس پار مقبوضہ علاقوں میں ان کے اقتدار کی بنیادیں اکڑنے لگیں۔ ایشیاء اور افریقہ میں ان کے قدم لڑکھڑانے لگے۔ جرمن فاشیزم بھی موت سے ہمکنار ہو گئی۔ اس جنگ نے یورپ کو اقتصادی، سیاسی اور فوجی اعتبار سے دو بلاکوں امریکہ اور روس میں منقسم کیا اور 1945ء کے بعد جنگ کے خاتمے کے ساتھ ان بلاکوں کی رسہ کشی شروع

ہوئی۔“ ۱

ترقی پسند شعراء نے ایک طرف جنگ اور سامراجیت کے خلاف نظمیں لکھیں دوسری طرف عالم انسانیت کو امن کا پیغام دیا۔ ہندوستان میں سانحہ حکومت کے ہاتھوں عوام کا استحصال جاری تھا۔ اس پر دوسری جنگ عظیم کے بعد چادوں طرف قحط اور بے روزگاری جیسے مسائل پیدا ہو گئے۔ ترقی پسند شعراء نے ان مسائل کو پوری قوت کے ساتھ پیش کیا اور اس کا حل بھی سمجھایا۔ اور اس راہ میں پیش آنے والی مشکلوں، سزاؤں، عقوبتوں اور ظلم و ستم کا بھی ذکر کیا۔

بھوک کا بھیانک روپ  
چکیوں کے بھدے راگ  
روٹیوں کے دانٹوں میں  
ریت اور کنکر ہیں  
دال کے پیالوں میں  
زرد زرد پانی ہے  
چاولوں کی صورت پر  
مفلسی برستی ہے  
سبزیوں کے زخموں سے  
پیمپ سی چکتی ہے

— پتھر کی دیوار: سردار جعفری

یہ جہاں اور ہلاکت کا جنوں  
یہ شکست و فتح کا ملک فسون



یہ مسلح فوجیوں کا طمطراق  
 یہ بھگتی ماؤں کا سوز فراق  
 آسمان سے موت کی یہ بارشیں  
 رات دن یہ قتل ہی کی سازشیں  
 یہ حصول برتری کے مشورے  
 اور یہ غارت گری کے مشورے  
 یہ اچھوتی وضع کے آلات جنگ  
 یہ تھیر آفریں حالات جنگ  
 کھیل ہے سارا ہمارے خون کا  
 ایک فوارہ... ہمارے خون کا

— ہمارا خون : اختر انصاری

## ج ہیئت و اسلوب کے تجربے :

1947ء سے قبل ترقی پسند شاعری (خصوصاً اردو نظم) نے کم سے کم وقت میں ارتقاء کے کئی مدارج طے کر لئے۔ اسالیب اور ہیئتوں کے اعتبار سے بھی بڑی تہذیبیاں رونما ہوئیں۔ ترقی پسند شعرا نے پابند، معری اور آزاد نظم جیسے مختلف فارموں کا استعمال کیا۔ ان ہیئتوں کے تجربے ترقی پسند شعراء کے علاوہ دیگر معاصر شعراء نے بھی کیے مگر ترقی پسند شعراء اپنے رویے اور نظریے میں واضح اور دو ٹوک تھے اس لئے ان کے یہاں ابہام یا پیچیدگی نہ تھی۔ اس کے برعکس ایک سطح پر ان کے مسائل کی نوعیت یکساں تھی اس وجہ سے اکثر تکرار اور تعمیم کا بھی احساس ہوتا ہے۔ بعض شعراء نے اپنی انفرادیت کو قائم رکھنے کی کوشش کی۔ ان کے یہاں اقبال، جوش اور اختر شیرانی کے اثرات کے باوجود ان کے اپنے احساسات بھی تھے۔ علاوہ اس کے ان کا فنی شعور بھی دوسروں سے مختلف تھا۔ یہی وجہ ہے کہ فیض، سردار جعفری، احمد ندیم



قاسمی، مخدوم محی الدین اور مجاز لکھنوی کے کلام میں ان کی اپنی انفرادیت کی جھلک بھی واضح ہے۔

ترقی پسند شعراء کا یہ پہلا دور تھا جو 1936 سے 1947 تک کے زمانے پر محیط ہے۔ اس دور میں مجاز، فیض، جذبی، مجروح، پرویز شہدی اور اختر انصاری نے غزلیں بھی کہی ہیں۔ مگر یہ غزلیں ترقی پسند نظم کے مقابلے میں بہت پسماندہ ہیں۔ ان پر قافی اور جگر مراد آبادی کے اسالیب کا گہرا اثر ہے۔ مجروح اور فیض کی بہترین غزلیں 1947 کے بعد ہی کی دین ہیں، اس لئے ترقی پسند غزل کا تجزیہ اگلے باب میں کریں گے۔

ترقی پسند تحریک کا باقاعدہ آغاز 1936 سے ہوتا ہے مگر انگارے 1932 کے مصنفین پر انقلاب روس 1917 کے گہرے اثرات تھے۔ یہ افسانہ نگار جدید تعلیم سے بہرہ ور تھے اور انہیں عالمی ترقی پسند تحریکات کا بخوبی علم تھا۔ انہی میں سجاد ظہیر بھی تھے۔ جو بعد ازاں ہندوستان میں ترقی پسند ادبی تحریک کے سب سے بڑے علمبردار تھے۔ سجاد ظہیر نے 1935 میں ہندوستانی ادبوں سے مراسلت کی اور ترقی پسند تحریک پر تبادلہ خیالات کیا۔ اس طرح تحریک کے لئے ایک مناسب فضا پہلے ہی سے قائم ہو گئی تھی۔ جو بعد ازاں ایک عظیم تحریک کی شکل میں رونما ہوئی۔

تیسری دہائی ہی سے ہیئت و اسلوب کے نئے تجربات کا آغاز بھی ہوتا ہے۔ تصدق حسین خالد، ن۔ م۔ راشد اور اختر شیرانی کے ذریعے سامیٹ، معری اور آزاد نظم کے قارم کو کافی فروغ ملا۔ ہیئت و اسلوب کے تجربات کا آغاز شرر اور تاجور نجیب آبادی سے ہوتا ہے۔ جس کی توسیع میاں بشیر احمد، منصور احمد اور حامد علی خاں نے منظوم ترجموں کے ذریعے کی۔ ترجمے اردو کی مقررہ ہیئتوں میں نہیں تھے۔ ان میں بھی ہیئتیں سطح پر جدت طرازی سے کام لیا گیا تھا۔ مخون اور ہمایوں جیسے مقتدر جرائد نے ان ترجموں کو پیش کیا، ساتھ ہی جدید تجربہ پسند شعراء کی ہمت افزائی بھی کی۔ بالخصوص عبدالرحمان بجنوری، سید ہاشمی فرید آبادی، اختر جوناگڑھی اور اختر شیرانی کی نظموں میں



صفت کا نیا پن تھا۔ ان کی نظموں کی درج ذیل خصوصیات تھیں۔

- 1- نظموں میں تسلسل خیال کا لحاظ رکھا جاتا تھا
- 2- اشعار والی نظموں میں بندوں کی ترتیب میں نئے نئے اسالیب وضع کئے گئے۔
- 3- ڈکشن کے اعتبار سے مفرس و معرب تراکیب سے بالعموم احتراز برتا گیا۔
- 4- فرسودہ اور گھسے پٹے موضوعات کے بجائے نئے خیالات کو ترجیح دی گئی۔
- 5- بالعموم اختصار اور ارتکاز کو ملحوظ رکھا گیا۔

درج بالا خصوصیات میں توازن ہے۔ ابھی ہمارے شعراء نے روایت اور جدت کا ایک ایسا امتزاج پیش کیا تھا جو بڑی حد تک قابل قبول تھا۔ 1936 کے بعد ترقی پسند تحریک کے باغیانہ رویے اور پھر حلقہ ارباب ذوق (لاہور) کے ذریعے روایت پر کاری ضرب پڑتی ہے۔ ترقی پسند تحریک ایک نظریاتی تحریک تھی جس کی عمارت مارکس، اینگلز اور لینن کے سماجی، اقتصادی اور فکری بنیادوں پر استوار تھی۔ اسی لئے ترقی پسند شعراء کا بیشتر زور موضوع پر تھا۔ یہ وہ شاعری تھی جس میں وضاحت، استدلال اور تقسیم تھی۔ جس کی ترجیح مایوسی اور افسوس، قنوط اور غمگینی پر تھی۔ بجائے انسانی خوابوں، امن، پر امید، رجا اور حوصلہ پر تھی ان شعراء کے اظہار میں طوالت اور خطابت کا پہلو زیادہ نمایاں تھا۔

نئے شعراء جن میں میراجی، ن۔ م۔ راشد، صدق حسین خالد، ڈاکٹر دین محمد تاثیر، اعجاز انبالوی، ضیا جالندھری، محمود جالندھری، یوسف ظفر، قیوم ظفر، مختار صدیقی وغیرہ کے نام اہم خیال کیے جاتے ہیں۔ ترقی پسند شعراء کے برخلاف صفت و اسلوب کے نئے تجربوں کو ترجیح دیتے ہیں۔ ان میں ڈاکٹر تاثیر تو ترقی پسند تحریک کے علمبرداروں میں سے ہیں لیکن ان کی نظموں کی پچیس قدرے نئی تھیں، انہوں نے خطابت اور بلند آہنگی کے بجائے سکوت آمیز زبان کے استعمال کو ترجیح دی۔ محمود جالندھری کی اکثر نظموں میں ترقی پسندیت کا غلبہ ہے مگر انہیں بھی اجتماعیت کے بجائے اپنی انفرادیت عزیز تھی۔ اس لئے ان کے موضوعات میں انھیں کا پہلو کم ہی نظر آتا



ہے۔ تیسرے شاعرن۔ م۔ راشد ہیں جو نہ تو پوری طرح میراجی کے حلقے سے وابستہ رہے اور نہ ہی پوری طرح ترقی پسندی کے منکر تھے۔ علاوہ ان کے دیگر شعراء میراجی کے شعری تصورات سے متاثر تھے۔

ہمیت و اسلوب کے پرستاروں نے 1939 میں ”مجلس داستان گویاں“ نام کی ایک انجمن لاہور میں قائم کی تھی۔ جس نے بعد ازاں ”حلقہ ارباب ذوق“ کے نام سے ایک ہمہ گیر ادبی تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ اس ضمن میں انور سدید نے لکھا ہے :

”اس تحریک کے وجود میں آنے کے سلسلے میں کسی شعوری کاوش کا سراغ نہیں ملتا۔ چنانچہ اس تحریک کے پس پشت نصابی کتابوں کی ضرورت، حکومت کی تحریک یا سیاست کا مقصد تلاش کرنا ممکن نہیں۔ حلقہ ارباب ذوق کی تحریک ایک لالہ خود رو کی طرح پیدا ہوئی اور جیسے جیسے اس تحریک کا داخلی مزاج ادباء کو متاثر کرتا گیا اس کا حلقہ اثر بھی پھیلتا گیا۔ چنانچہ دستیاب مواد سے ظاہر ہوتا ہے کہ 29 اپریل 1939 کو سید نصیر احمد جامعی نے اپنے چند دوستوں کو جن میں نسیم حجازی، تابش صدیقی، محمد قاضی، اقبال احمد، محمد سعید، عبدالغنی اور شیر محمد اختر وغیرہ شامل تھے۔ جمع کیا اور ایک ادبی محفل منعقد کی۔“ ۱

بعد ازاں اس مجلس کا نام بدل کر ”حلقہ ارباب ذوق“ رکھ دیا گیا۔ حلقہ ارباب ذوق صرف لاہور کی سرزمین تک محدود تھا۔ اس کے ادباء اور شعراء بھی لاہور ہی سے متعلق تھے۔ محولہ بالا ادباء میں صرف تابش صدیقی، اور شیر محمد اختر ہی ایسے تھے جو بعد ازاں بھی سرگرم رہے۔ باقی دیگر ادباء کی مصروفیتیں بدلتی رہیں اور ان کی جگہ دوسرے نوجوان شعراء شامل ہوئے۔ جیسے یوسف ظفر، قیوم نظر، اعجاز انبالوی، ضیاء



جالدھری، اور میراجی وغیرہ ان میں میراجی سب سے اہم نام تھا۔ اس سلسلے میں انور سدید رقم طراز ہیں :

”حقیقت یہ ہے کہ حلقے کا یہ تشکلی دور تھا ہر بڑی تحریک کی طرح اس دور میں حلقے نے رفقاء کو اکٹھا کرنے کی کوشش کی۔ اس دور میں حلقے کی جہت واضح نہیں تاہم یہ اس مرد راہ دان کی تلاش میں مصروف نظر آتا ہے جو فکری نصب العین مرتب کرتا ہے اور تحریک کو ایک مخصوص ڈگر پر ڈال دیتا ہے۔ حلقے کو اب تک جو رفقاء میسر آئے وہ تخلیقی طور پر تو فعال دکھائی دیتے ہیں لیکن انفرادی طور پر ان میں تحریک کو واضح جہت عطا کرنے کی قوت نظر نہیں آتی۔ یہ صورت حال اگر زیادہ دیر تک قائم رہتی تو شاید ارباب ذوق بکھر جاتے اور حلقہ منتشر ہو جاتا۔ لیکن جلد ہی حلقہ ارباب ذوق کو میراجی کی ذات میں وہ شخصیت میسر آگئی جو بکھرے ہوئے اجزاء کو جمع کرنے اور انہیں ایک مخصوص جہت میں گامزن کرنے کا سلیقہ رکھتی تھی۔ ا

جس طرح ترقی پسند تحریک سے قبل ہی ترقی پسند تصورات کا عکس ہمارے شعرو ادب میں نمایاں ہونے لگا تھا۔ فرق بس اتنا ہے کہ ان ابتدائی نقوش میں انتشار کی کیفیت تھی۔ فکر کے لحاظ سے جو جامعیت بعد ازاں ہوئی اس سے قبل اس کا محض تاثر ملتا ہے۔ اسی طرح حلقہ ارباب ذوق یا یہ کہنے کہ میراجی سے قبل ہیئت و اسلوب کے تجربات کا آغاز ہو چکا تھا۔ بالخصوص 1925 کے ارد گرد تصدق حسین خالد اور ن۔م۔ راشد کے ہتی تجربات میں سامیٹ، معری اور آزاد نظم کی حیثیت نمایاں تھی۔ انکارے 1932 کے افسانوی تجربات میں بے پلاٹ Plotless کہانیوں کے علاوہ



موضوع کی سطح پر مذہبی سخت گیری اور جنسی نفسیات و رجحانات کا عمل دخل بھی نہایت واضح تھا۔ نئے شعراء نے بعد ازاں ان رجحانات کو بنیادی حیثیت تفویض کی، ابتداء میں یہ رجحانات ترقی پسند شعراء کے یہاں بھی موجود تھے۔ بعض اعتبار سے موضوعات کی تکرار کے باعث ترقی پسند اور غیر ترقی پسند شعراء کے مابین خط امتیاز کھینچنا مشکل تھا۔ جب ترقی پسند تحریک کے ادبی جلسوں سیناروں اور رسائل میں ابہام پسند، جنس پرست اور ہیئت و اسلوب کے پرستاروں کے خلاف آوازیں بلند ہوئیں تو حلقے کے اربابِ حل و عقد نے بھی اپنے انکار و تصورات کو اپنے بلند انتخابات کے ذریعے زیادہ واضح طور پر پیش کیا ان تصورات کے پس پشت میراجی ہی کا دماغ کام کر رہا تھا۔ قوم نظر نے اس ضمن میں لکھا ہے :

”حلقے کے اغراض و مقاصد کی تشکیل میں (میراجی نے) بڑا اہم حصہ لیا۔ حلقے کے سب اصول انہی کے دیے ہوئے اس نظریے کی پیداوار ہیں کہ صحیح ادب وہ ہے جو زندگی کے قریب ہوتے ہوئے ہمہ گیر قدروں کا حامل ہو۔“ ۱

گویا نئے شعراء کا اصل اصرار ”صحیح ادب“ پر تھا۔ اور ان کے نزدیک صحیح ادب کی تعریف یہ تھی کہ جو زندگی کے قریب بھی ہو اور ساتھ ہی ساتھ ہمہ گیر قدروں کا حامل بھی ہو۔ ممکن ہے قوم نظر کے ذہن میں ترقی پسند تحریک کے ادعائی نظریات ہوں۔ جس کے باعث انہوں نے زندگی سے وابستگی کا ذکر تو کیا ہے مگر اسی کے ساتھ ہمہ گیر قدروں کا بھی حوالہ دیا ہے۔ جبکہ ترقی پسند تحریک کے کئی علمبردار صحافتی ادب کو پر دان چڑھا رہے تھے۔ ان کے موضوعات بھی بیشتر صورتوں میں ہنگامی، وقتی اور سیاسی تھے۔ ان میں ہمہ گیریت اور آفاقیت کا فقدان تھا۔ اس کے برعکس ترقی پسند نقادوں کے نزدیک حلقے کے شعراء ذوال پسند اور انحطاط پسند تھے۔ کیونکہ حلقے کے



رجحانات میں ذات پسندی اور انفرادیت پسندی کا اثر نمایاں تھا۔ ان کا خیال تھا کہ حلقے کے شعراء کے موضوعات انتہائی داخلی اور غیر حقیقی ہیں۔ ان میں مایوسی، انحطاط، محکمن، الناک، ابہام اور دانلیت کا پہلو زیادہ حاوی ہے۔ میراجی، قیوم، نظر، یوسف، ظفر اور دیگر شعراء کے علاوہ خودن۔ م۔ راشد نے حلقے کے مساعی کو سراہا اور اس کے صائب عمل کی تائید کی ہے۔ وہ ایک جگہ لکھتے ہیں :

”اس ادارے (حلقہ ارباب ذوق) نے نہ صرف ادبی تجربات اور زبان و بیان، ہیئت اور افکار کی ہر جدت کی طرف پیش قدمی کی ہے بلکہ زندگی کو اس کے ہر پہلو سے سمجھنے اور سمجھانے کی خواہش پر بھی عمل کیا ہے۔“ ۱

یہاں بھی راشد کا اصرار اسی امر پر ہے کہ حلقے کے شعراء کے یہاں زندگی اپنے پورے تنوع اور رنگا رنگی کے ساتھ نمایاں ہے۔ انہوں نے ذاتی اور انفرادی طور پر زندگی کو جس طرح محسوس کیا ہے، اسی طرح اس کا اظہار بھی کیا ہے۔ جبکہ ترقی پسند شعراء کے یہاں ایک مخصوص نظریہ سرگرم تھا۔ اس کے توسط سے انہوں نے حیات و کائنات اور دیگر مسائل کا مطالعہ کیا تھا۔ نتیجتاً ان کے نتائج میں یکسانیت بھی پیدا ہوئی۔ نئے شعراء نے موضوعات کے ضمن میں حد بندیاں قائم نہیں کیں اور نہ ہی ان کا اصرار کسی خاص ہیئت یا مخصوص بیانی تجربات پر تھا۔ ان کے تجربات میں موضوعاتی تنوع، اسالیب کی رنگا رنگی، تراکیب کی جدت، الفاظ کے انتخاب میں انوکھا پن اور قابل قبول ابہام پایا جاتا ہے۔ اور بعض ایسے تجربات بھی ہیں جن میں انتہائی ذاتی علامات کا استعمال کیا گیا ہے، اسی باعث وہ بے حد گنجشک اور پے پیچہ ہو گئے ہیں۔ باوجود اس کے یہ شعراء ایک نئی فنی جمالیات کے لئے کوشاں تھے، ”بہترین نظمیں“ کے انتخاب بابت 1946 کے مقدمے میں مرتب نے لکھا ہے :



”کوئی خیال یا احساس یا جذبہ جس کی ترجمانی کم سے کم اور مناسب ترین اور بہترین الفاظ میں کی جائے۔ اس کے بعد دو بڑے پہلو مقرر ہوئے۔ پہلا خیال یا موضوع کا اور دوسرا فنی۔ خیال یا موضوع کے اعتبار سے اس کی افادیت کا لحاظ بھی رکھا گیا۔ خواہ وہ افادیت انسانی زندگی کے کسی بھی پہلو یا شعبے سے تعلق رکھتی ہو۔ یعنی نظری ہو یا عملی۔ دوسری بات اس خیال یا موضوع کی ادب میں تخلیق (یا فنی) لحاظ سے منفہ (اور ممکن ہو تو اضافی طور پر بھی) اس کے ساتھ ہی کسی ادبی تحریک کی روشنی میں منفہ یا اضافی طور پر اس کی اہمیت اور کسی حد تک عصری شعور پر اسکا تاثر (یہ آخری نکتہ ذیلی ہے) دوسرا بڑا پہلو فن سے متعلق تھا۔ اس میں زبان، محاورہ، بیان، الفاظ کا انتخاب اور نشست، بحر یا وزن کی خیال یا موضوع سے ہم آہنگی، نظم کی ہیئت، تشبیہ ستعارے وغیرہ کی جزئیات یہ سب باتیں مد نظر ہیں۔“ ۱

یہاں واضح طور پر فن اور زندگی کی وحدت پر زور دیا گیا ہے کوئی بھی تخلیق تجربہ اس وقت تک با معنی، ہمہ گیر اور وسیع نہیں ہو سکتا جب تک کہ وہ زندگی سے ہم آہنگ نہ ہو۔ محض اظہار کا تجربہ، یا محض نفسیاتی موضوعات کو مبہم طریقے سے پیش کرنا فن نہیں ہے۔ فن زندگی کا ایک حصہ ہے۔ اسے زندگی کا عکاس، مفسر، ترجمان اور آئینہ دار ہونا چاہئے۔ تب ہی وہ سب کے لئے قابل قبول ہو سکتا ہے۔ جہاں تک اظہار کے تجربے کی بات ہے اس کے لئے کوئی ایک اصول نہیں ہے۔ ہر فنکار کا اپنا طریقہ کار ہے۔ خواہ اس کا تعلق زبان سے ہو یا ہیئت سے۔ بعض نئے شعراء نے فن اور زندگی کو بڑی کامیابی کے ساتھ ایک وحدت میں پیش کیا ہے۔ اردو شاعری میں



انفرادیت کی تلاش کے ضمن میں یہ پہلا اقدام تھا۔

جیسا کہ اس سے قبل لکھا جا چکا ہے کہ حلقے کے شعراء کے موضوعات میں بڑی ہمہ گیری اور تنوع تھا۔ ان موضوعات میں بیشتر وہ تھے جن کا تعلق شاعر کے ذاتی تجربے سے تھا۔ اسی لئے ان نظموں میں داغیت کا عنصر زیادہ نمایاں دکھائی دیتا ہے۔ چونکہ شعراء کا اپنا انفرادی نقطہ نظر کام کر رہا تھا اسلئے موضوعات میں یکسانیت کے باوجود اسالیب اور یکتوں کی رنگا رنگی نے ان تجربوں کو بڑا وسیع بنا دیا ہے۔ ترقی پسند شعراء کے اظہار کی تکنیکوں میں صیغہ جمع محکم کا استعمال کیا گیا ہے۔ کیونکہ ان کا اصرار ہی اجتماعی مسائل پر تھا۔ جبکہ ان نئے شعراء کے اظہار کی تکنیکوں میں صیغہ واحد محکم سے کام لیا گیا ہے۔ ”میں“ ذات کی طرف رجوع کرتا ہے اور ”ہم“ اجتماعیت کی ترجمانی کرتا ہے۔

آج میں دور بہت دور نکل آیا ہوں  
بے طلب، بے تنگ و دو  
دل میں کاوش نہ تلاش  
نہ کوئی خواہش مٹتی، نہ تمنائے معاش  
ہوس خام نہ سودائے تمام  
یونہی چلتا ہوا، چلتا ہوا، آپہنچا ہوں  
پے بہ پے، کام بہ کام  
کس قدر دور نکل آیا ہوں!

— منزل: ڈاکٹر تاثیر

میرے سینے میں بھی موجوں کا کچھ ایسا ہی ابھار  
مجھے بے کل سا بناتا ہے  
اپنی دلمن سے کہا تھا تو نے  
اسی ساون



اسی راوی کے کنارے

اک شام

میں یہ کبھی ترے سینے کی یہ تان

یہ محبت کی اٹھان

اک سیلاب ہے راوی کا حریف

—سپاہی کی دلمن: تصدق حسین خالد

ایک بے کیف شام کے بس میں

ریختے سائے اوٹھتی راہیں

چند سسے ہوئے چہرے اور میں

زندگی رنگ و بو سے بیگانہ

سرمخوں ' دل گرفتہ اور اداس

آہ وہ اس کے قہقہے اور میں

—بے بسی: قیوم نظر

مڑ کے دیکھتا ہوں میں

زندگی کی رزم گاہ سرد اور بھیجی ہوئی

جیسے ایک بیسوا رات کی تھکی ہوئی

ہو چنگ پر اداس ' نیم جاں پڑی ہوئی

کوئی کشمکش نہیں ' کوئی جستجو نہیں

اب تو دور دور تک حشرائے ہو نہیں

—کم نگاہی: مخمور جالندھری

میری آنکھوں سے ہر آنسو مری پلکوں کو بھگوتے ہوئے رخسار کی

ڈھلوان تک آجاتا ہے۔

اور میں روتا چلا جاتا ہوں



کبھی چکراتے گولے کو کسی بچے ہوئے دریا کو  
 گرتے پریت کو کسی نے روکا؟  
 ہاں مری زیست کے صحرا میں وہ چکراتا گولہ ہی تو تھا  
 مری ہستی کسی بچے ہوئے دریا کی طرح بوجھتی رہی  
 مری راحت کسی گرتے ہوئے پریت کی طرح گر کے مٹی  
 اور مرے دل کو ترے درد کی اک لذت بیدار نے بے ہوش رکھا  
 دیکھتی آنکھوں مرے سامنے چکراتا گولہ آیا  
 دیکھتی آنکھوں گیا  
 دیکھتی آنکھوں پر اک بات ہوئی  
 ہاتھ پھیلائے ہوئے اندھے بھکاری کی طرح  
 آج ہی راہ پہ میں بیٹھا ہوں  
 بند تابوت ہیں آنکھیں میری!

— مجاور: میراجی

ان نئے شعراء کے تجربات ذاتی ہیں۔ اسی بناء پر ان شعراء کے یہاں مایوسی  
 ٹھٹھن اور قنوطیت پائی جاتی ہے۔ قنوط اور غم جیسے تجربے نئے نہیں ہیں۔ عالمی شاعری  
 میں اس قسم کے احساسات کا ہمیشہ بول بالا رہا بالخصوص رومانی شاعری میں ذاتی تجربے پر  
 اصرار کے باعث غمناکی کا پہلو زیادہ غالب ہے۔ ان نئے شعراء پر یہ الزام ان نقادوں  
 کی طرف سے لگایا گیا تھا جو بنیادی طور پر ترقی پسند تھے۔ ترقی پسند شعراء کا اصرار رجا  
 اور پرامیدی پر تھا۔ انہوں نے دنیا کو بدلنے کا نعرہ بلند کیا تھا۔ جبکہ نئے شعراء نے اس  
 طرح کی کسی پابندی کو گوارا نہیں کیا۔ انہوں نے اپنے محسوسات ہی پر قناعت کی اور  
 ان جذبات کو بھی معرض اظہار میں لائے جو غم آگیں تھے۔

میز پر کرسی یہ چھت پر جالے  
 در و دیوار پر اک گرد سکوت



آئینہ ماند ہے، اس کی حیرت  
 دامن خاک میں پوشیدہ ہے  
 فرش پر سہمی ہوئی خاموشی  
 میرے قدموں کی صدا سے اٹھی  
 کس قدر صاف ہیں قدموں کے نشان  
 جو مرے پیچھے چلے آتے ہیں  
 اس قدر گرد کہاں سے آئی

میز پر میری کتابوں کو تو دیکھ  
 نام بھی ان کے نہیں پڑھ سکتا  
 ان سے چٹنے ہوئے بے حس جالے  
 ”اف“ درپچے کا وہ پردہ لرزا  
 اور اک گرد کا طوفان اٹھا  
 مجھ کو آغوش میں لینے کے لیے

— زندگی: یوسف ظفر

ہمارے دن رات ایک سے ہیں  
 ہمارے دن رات اسی وجود و عدم کے اک وقفہ مسلسل میں  
 ہستی و نیستی کے برنخ میں پابہ گل ہیں  
 ہمارے دن رات، اسی ورائے زمان و وقفے سے متصل ہیں  
 مگر ہمیں کب ملے گی اس دام سے رہائی؟  
 ہمیں ملے گا عدم کی معدم و بے نشان گود کا سکون ابد خدایا؟  
 ہمیں ازل اور ابد کے چکر سے کب عطا ہوگی رستگاری

خدائے قیوم وحی و قائم

جناب باری! — کھنڈر: مختار صدیقی



جب ڈھلا سورج ترے چتے چمکتے پیار کا

تآمد احساس، تآمد قیاس

ذہن سے دل اور دل سے روح کے بے انتہا پھیلاؤ تک

رنگ پھیلے، حسرتوں کے رنگ، لاتعداد رنگ

اس شفق، اس سرخی خونِ تمنا میں وہ جدت تھی کہ میرا انگ انگ

دکھ کی بے اندازہ بے آواز بڑھتی، سرد سنو لاہٹ کی دہشت سے بھی لذت گیر تھا۔

اور میں یوں سوچ کر خوش تھا کہ ایسی لذت غم ناک ایسا جھپٹنا اور اس قدر رنگین،

اداسی

اس قدر دیگر انجام نشاطِ دل ہوا کس کو نصیب!

—لذت افتاد: ظہورِ نظر

شفق کی سرخی بھی رفتہ رفتہ دھوئیں میں تحلیل ہو چکی ہے

میں آج ان برف سے ڈھکی وادیوں کے اس پار جا رہا ہوں

وہاں جہاں اس خط پر اسرار کے ادھر چند چوٹیاں ہیں

جہاں ہمیشہ سے برف ہی برف ہے بہار و خزاں نہیں ہیں

کہ موت آغوشِ واکے اس جگہ مری راہ تک رہی ہے

مگر خدا جانے زندگی کس لیے ابھی تک جھمک رہی ہے

—زمستان کی ایک شام: ضیاء جالندھری

ان شعرا کے یہاں احساس بچہ شدید ہے۔ محاصر ترقی پسند شعرا کے جذبات

میں بھی شدت تھی مگر ان کا آہنگ بلند تھا۔ نئے شعرا کے آہنگ میں دھیمپن تھا۔

ترقی پسندوں کے یہاں طنز کے تیرو نشتر تھے اکثر اوقات ہجائیت ان کے جذبات پر

حادی ہو جاتی ہے۔ مگر نئے شعرا کے اظہار میں تعنی اور شدت احساس ہے۔ اس قسم

کی نظموں میں فطرت کے تلازمات کو بڑی خوبی سے برتا گیا ہے۔ یہ اس قدر زندگی

آمیز ہیں کہ تمام اشیا حیات آفریں محسوس ہوتی ہیں۔ جابجا پیکروں کے جھرمٹ ابھر

آتے ہیں۔ جدید شعرا نے پیکر سازی کا فن انہیں شعرا سے سیکھا ہے۔  
 مری جاں شب و روز کی اس مشقت سے بھگ آگیا ہوں  
 میں اس خشت کوبی سے اکتا گیا ہوں  
 کہاں ہیں وہ دنیا کی ترخین کی آرزوئیں  
 جنہوں نے تجھے موت سے وابستہ تر کر دیا تھا؟  
 تری چھاتیوں کی جوئے شیر کیوں زہر کا اک سمندر نہ بن جائے  
 جسے پی کے سو جائے منہ سی یہ جاں  
 جو اک چھپکلی بن کے چٹی ہوئی ہے ترے سینہ مہراں سے

— پہلی کزن: ن۔ م۔ راشد

دھند کا رخصت ہوا ہے، پہنا کے منہوں کو لطیف جائے  
 مگر وہ اک دودھیائی اب بھی نیچی نظروں سے دیکھتی ہے  
 افق پہ لہرا رہی ہے شام اپنے رنگیں ہفت رنگ آئین  
 عجیب قوس قزح خراماں ہے ابھاروں کی بستیوں میں  
 یہ ابھارے نہیں جزیرے ہیں شام کی جمیل کے جزیرے  
 جزیرے ہیں یہ بدلتے رنگوں پہ گھلتے رنگوں کے ابھارے  
 کہ آسماں پر افق کے دامن کی سلوٹیں رنگ دے اٹھی ہیں  
 غموش ہیں نرم رواجالوں کی رو میں کھلتے ہوئے اندھیرے  
 لرزتے تاروں کی کشتیوں کو  
 لرزتے تاروں کی کشتیوں کو

— رقیب: یوسف ظفر

دھواں اگلتی چوٹیاں  
 عتب گمہ نگاہ سے سرک کے یوں فضا میں تیرنے لگیں  
 کہ جیسے ٹوٹے ستارے وسعت فلک میں ہوں رواں



لڑھکتے لڑکھڑاتے پھڑپھڑاتے ریزہ ہائے سنگ تھے  
 کہ ایک رقص ناتواں  
 کراہتا ہوا سماں  
 کچھ ایسے مجھ کو گھورنے لگا  
 کہ جیسے میں ہی وہ خلا تھا جس نے انگ انگ موت کے سپرد  
 کر دیا تھا، جستوئے رنگ میں

—خلاء: انجم رومانی

بلند پیڑوں کے سبز چٹوں میں سطح دریا کی سلوٹوں پر  
 ہوا کے جھونکوں سے دھوپ کے جھللاتے تارے تھرک رہے ہیں  
 خنک ہوا جیسے کانچ کی تیز کرپیں رگ رگ کو چیرتی ہیں  
 خنک ہوا جیسے تلخ مے کائنات کے جسم میں رواں ہے  
 یہ کشتیاں برف سے ڈھکی نیلی چوٹیوں پر نظر جمائے  
 ہوا سے ٹکراتی سرد پانی کو کائناتی بڑھتی جا رہی ہیں  
 یہ قمقمے شوخ شوخ باتیں، یہ ہنستے چہروں کا ایک جھرمٹ  
 نظر نظر میں گداز کرنوں کی آج محسوس ہو رہی ہے

—نئی پود: ضیا جالندھری

نئے شعرا کے اسالیب ہی میں تنوع نہیں بلکہ ان کی نظموں کی تکنیکوں میں بھی  
 جدت آفرینی نمایاں ہے۔ یہ نظمیں کہیں سے بھی شروع ہو جاتی ہیں اور کہیں بھی  
 ختم۔ حتیٰ کہ ان کے عنوانات بھی ناراست ہوتے ہیں۔ بعض نظموں میں ڈرامائیت  
 اجاگر ہوتی ہے۔ اسی طرح ہیئتوں میں بھی بڑی رنگا رنگی ہے۔ زیادہ تر آزاد نظم کے  
 فارم کا استعمال کیا گیا ہے۔ مگر بعض انتہائی کامیاب تجربے نظم معری میں بھی ملتے  
 ہیں۔ مختار صدیقی نے سب سے زیادہ کام یاب تجربے کئے ہیں۔ ترقی پسند شعرا کی  
 شاعری مقصد پر مبنی تھی اور انکا خطاب براہ راست عوام سے تھا۔ اس لئے ان کے

یہاں وضاحت اور تعلیم کا پہلو نمایاں تھا۔ تعلیم اور تفصیل کے لئے پابند اور معری  
ہنٹیں ہی موزوں ہیں۔ اس قسم کی ہنٹوں میں پھیلاؤ کی بڑی گنجائش ہوتی ہے۔ یہی  
وجہ ہے کہ ترقی پسند شعرا کی نظمیں نئے شعرا کے مقابلے میں طویل ہیں۔ نئے شعرا  
کی نظموں میں اختصار اور مرکزیت پائی جاتی ہے۔

ساز کی صداؤں پر  
چمن چمن چمن چمن  
ڈھل رہا ہے بلکن  
ناچ ناچ سحر فن  
ساز کی صداؤں پر

ہاتھ، آنکھ، لب بلیں  
حسن کی حدیں ملیں  
ذوق ناز سے گزر  
جسم و جان ایک کر

سر خوشی کے طور ناچ  
ناچ! ناچ! اور ناچ

ناچ: قوم نظر

اتنی آنکھیں جن میں غلطاں مد بھری گمراہیاں  
یہ بھرے جوہن کی سرمستی سے چور  
کم سنی سے نیم خام ان کا سرور  
اور یہ اٹھتی جوانی کی تڑپ سے ناصبور  
ان گنت ہونٹوں پہ بے پایاں شفق د کی ہوئی  
ہر جانی: مختار صدیقی



چھاتوں پر رک تک رک تک  
 کپڑوں پر رس بس رس بس  
 چوں پر تک تک تک تک  
 اور در پر بے کس بے کس  
 میں بے کس اور برساتیں  
 پھر بھیگی کالی راتیں  
 موٹر پر آؤں آؤں  
 تاکے پر شک شک شاں شاں  
 میں کیسے بات بتاؤں  
 سب الفت کے ہیں عنوان  
 سب کی ہیں گھاتیں  
 پھر بھیگی کالی راتیں  
 کوٹھے پر نم نم نم نم  
 شیشوں پر شن شن شن شن  
 مرنے میں چھم چھم چھم چھم  
 ہے دل پر تجھ بن تجھ بن  
 اور تجھ بن ہیں برساتیں  
 پھر بھیگی کالی راتیں

— پھر بھیگی کالی راتیں۔ : یوسف ظفر

ترقی پسند شعرا کے برخلاف نئے شعرا میں میراجی اور ن۔ م۔ راشد کا نام  
 سب سے نمایاں ہے۔ دیگر شعرا کے یہاں بھی فرسودہ اقدار سے بغاوت اور خارجیت  
 کے مقابلے میں داخلیت کا میلان واضح طور پر نمایاں ہے۔ ان کی ہیئتوں اور اسالیب و  
 تکنیکوں میں بھی نیا پن ہے۔ مگر میراجی اور راشد کی شاعری میں فنی بصیرت اور فنی

تکمیل کی جو صورت ہے وہ دوسرے معاصرین کے کلام میں کم ہی دکھائی دیتی ہے۔ ان رجحانات میں سے بعض تو وہ ہیں جن کا آغاز ہی میراجی سے ہوتا ہے۔ مثلاً فرانسیسی علامتی شعرا کے اثر کے تحت ہمارے یہاں جس ابہام اور سریت نے جگہ بنائی وہ بالکل نئی چیز تھی۔ میراجی نے فرانسیسی شعرا کی نظموں کے ترجمے بھی کئے، اپنی تنقیدی تحریروں میں انہیں بحث کا موضوع بھی بنایا۔ ادبی جلسوں، سمیناروں اور مباحث میں علامتی شاعروں کی جمالیات کو ایک مسئلے کے طور پر پیش کیا۔ علامتی شاعری کی کوکھ سے جن مسائل نے جنم لیا، ان میں شعور و لا شعور، تخلیقی ابہام، دروں بنی، اور داغیت جیسے مسائل سرفہرست تھے۔ میراجی نے علامتی پیرائے میں جنسی موضوعات بھی پیش کئے۔ یہ چیز ترقی پسندوں کے نزدیک انحطاط پسندی اور رجعت پسندی کی دلیل تھی اور قدامت پرستوں کے نزدیک مغرب اخلاق۔ میراجی ادب میں وہ پہلا نام ہے جس نے ادب کو ادب کی حدود میں دیکھنے کی سعی کی، ادب کو اخلاق کی سیٹھ سے دیکھنے کی جس روایت کا آغاز حالی نے کیا تھا۔ اس پر سب سے پہلی کاری ضرب میراجی ہی نے لگائی۔

میراجی کا ذہن ہر سطح پر جدید تھا۔ محض ہیئت کی جدت ان کے نزدیک کوئی معنی نہیں رکھتی تھی۔ انہوں نے پہلی بار موضوع اور ہیئت کی وحدت کی طرف اشارے کئے۔ محض ہیئت کا تجربہ ان کے نزدیک کوئی معنی نہیں رکھتا۔ ایک جگہ انہوں نے دو ٹوک لفظوں میں لکھا ہے :

”جدید شاعری کے مفہوم کا تعلق صرف ہیئت کے انقلاب ہی سے نہیں جیسا کہ عام لوگ سمجھتے ہیں بلکہ موضوع کا انتخاب اور شاعر کا انداز نظر کسی نظم کو جدید بناتے ہیں اگر موضوع اچھوتا ہے تو نظم خود بہ خود جدید ہو سکتی ہے اگر موضوع پرانا ہے یا کم سے کم اچھوتا نہیں تو شاعر کا انداز نظر اسے جدید بنا سکتا



ہے۔“ ا

محولہ بالا اقتباس میں بھی میراجی کا ذہن صاف ہے کہ کسی تخلیق کو محض اسکی ہیئت کا انوکھا پن جدید یا اہم نہیں بنا سکتا۔ شاعر کا اپنا رویہ، انداز نظریہ موضوع کا اشتراک اسے تکمیل بخشتا ہے۔

میراجی ہی وہ پہلے شاعر ہیں جنہوں نے غزل کی مقبول عام لفظیات کے استعمال سے گریز کیا۔ ان کے معاصرین میں ترقی پسند شعرا کے اسالیب پر بھی غزلیہ شاعری کی لفظیات کی گہری چھاپ تھی۔ حتیٰ کہ ن۔ م۔ راشد کی نظموں میں بھی غزلیہ شاعری کی تسمیحات استعارات اور تراکیب کا احساس قدم قدم پر ہوتا ہے۔ میراجی نے جہاں ایک طرف نظم کی زبان کی طرف توجہ کی وہاں دوسری طرف لوک گیتوں کی لفظیات کا بھی بڑی خوبی کے ساتھ استعمال کیا۔ اس طرح میراجی کی نظموں میں احساسیت sensuousness کا پہلو روشن ہو گیا۔ انہوں نے بحروں کے انتخاب میں بھی بڑی فنکارانہ حس سے کام لیا ہے۔ عموماً یہ بحریں ہندی پنگل سے ماخوذ ہیں۔ اور یہ آزاد نظم کے لئے انتہائی موزوں ہیں۔ ان بحروں میں غزلیہ شاعری کی تراکیب کا استعمال بھی مشکل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میراجی کی نظم کی زبان بھی ان کے موضوعات کی طرح انوکھی اور تخلیقی ہے۔

میں یہ چاہتی ہوں کہ جھوٹے ہوا کے لپٹتے چلے جائیں مجھ سے  
مچلتے ہوئے چھیڑ کرتے ہوئے ہنستے ہنستے کوئی بات کہتے ہوئے  
لاج کے بوجھ سے رکتے رکتے سنبھلتے ہوئے اس کی رنگین سرگوشیوں میں  
میں یہ چاہتی ہوں کبھی چلتے چلتے، کبھی دوڑتے دوڑتے بڑھتی جاؤں  
ہوا جیسے ندی کی لہروں سے چھوتے ہوئے، سرسراتے ہوئے بہتی جاتی ہے رکتی نہیں ہے  
اگر کوئی پنچھی سانی صدا میں کہیں گیت گائے

تو آواز کی گرم لہریں مرے جسم سے آکے ٹکرائیں اور لوٹ جائیں، ٹھہرنے نہ پائیں  
— رس کی انوکھی لہریں : میراجی

ندی دھیمے دھیمے سروں میں گاتی ہے  
ان تھک، چپکے چپکے بہتی جاتی ہے  
آؤ چندا! کا ہن نیلے منڈل کے  
چکو کرشن کنھیا اونچے جنگل کے  
ساتھ ستاروں کے ہر گوبی کو لاؤ  
پھولوں میں کرنوں سے شبنم برساؤ

بھیل کی بیٹی کیوں دکھیا ہے روتی ہے  
کیا سندرتا بھی یوں دکھیا ہوتی ہے  
آنکھوں میں لالی، گالوں میں نرمی ہے  
آنسو بتے ہیں سانسوں میں گرمی ہے  
بکھرے بالوں میں یوں جیسے گھٹا میں چاند  
جیسے راتوں کی تاریک فضا میں چاند

— ایک شام کی کہانی : میراجی

میراجی کی زبان میں نرمی اور مٹھاس کے علاوہ بہاؤ کی سی کیفیت ہے۔ وہ بڑی  
بے تکلفی کے ساتھ اپنا مافی الضمیر ادا کر دیتے ہیں۔ کہیں ڈرامائی صورت حال کے  
ذریعے ان کی نظموں میں حرکت قائم رہتی ہے۔ کہیں احساس کی شدت کے ذریعے وہ  
صورت حال کو زیادہ مانوس بنا دیتے ہیں۔ یہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ ہم کوئی نظم پڑھ  
رہے ہیں۔ نظم جس بے تکلفی اور بے ساختگی سے شروع ہوتی ہے یہ فضا اس کے  
اختتام تک قائم رہتی ہے کبھی کبھی تو ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نظم نہیں کہہ



رہا ہے باتیں کر رہا ہے۔ براہ راست باتیں۔

ان کی نظم جاتری کا درج ذیل حصہ ملاحظہ فرمائیں۔

ایک آیا گیا دوسرا آئے گا، دیر سے دیکھتا ہوں، یونہی رات اس کی  
گزر جائے گی، میں کھڑا ہوں، یہاں کسی لئے، جھکو کیا کام ہے؟ یاد آتا  
نہیں، یاد بھی ٹمٹاتا ہوا اک دیا بن گئی، جس کی رکتی ہوئی اور  
بجھکتی ہوئی ہر کرن بے صدا قہقہہ ہے مگر میرے کانوں نے کیسے  
اسے سن لیا ہے۔ ایک آندھی چلی، چل کے مٹ بھی گئی۔ آج تک میرے  
کانوں میں موجود ہے، سائیں سائیں مچلتی ہوئی اور ابلتی ہوئی پھیلتی  
پھیلتی۔۔۔ دیر سے میں کھڑا ہوں یہاں، ایک آیا گیا، دوسرا آئے گا  
رات اس کی گزر جائے گی، ایک ہنگامہ برپا ہے، دیکھیں جدھر  
آ رہے ہیں کئی لوگ چلتے ہوئے اور ٹہلتے ہوئے، اور رکتے ہوئے  
پھر سے بڑھتے ہوئے اور لپکتے ہوئے، آ رہے جا رہے ہیں ادھر سے ادھر  
اور ادھر سے ادھر، جیسے دل میں میرے دھیان کی لہر سے ایک طوفان  
ہے ویسے آنکھیں میری دیکھتی، ہیں چلتی جا رہی ہیں کہ اک ٹمٹاتے دیے  
کی کرن زندگی کو پھسلتے ہوئے اور گرتے ہوئے ڈھب سے ظاہر کئے جا رہی ہے

—جاتری: میراجی

دنیا کے رنگ انوکھے ہیں

جو میرے سامنے رہتا ہے اس کے گھر میں گھر والی ہے  
اور دائیں پہلو میں اک منزل کا ہے مکاں، وہ خالی ہے  
اور بائیں جانب ایک عیاش ہے جس کے یہاں ایک داشتہ ہے  
اور ان سب میں اک میں بھی ہوں لیکن بس تو ہی نہیں  
ہیں اور تو سب آرام مجھے، اک گیسوؤں کی خوشبو ہی نہیں

فارغ ہوتا ہوں ٹاٹتے سے اور اپنے گھر سے نکلتا ہوں، دفتر کی راہ پر چلتا ہوں  
 رستے میں شہر کی رونق ہے، اک ٹانگہ ہے، دو کاریں ہیں  
 بچے کتب کو جاتے ہیں، اور ٹانگوں کی کیا بات کہوں  
 کاریں تو جھمکتی بجلی ہیں، ٹانگوں کے تیروں کو کیسے سہوں  
 یہ مانا ان میں شریفوں کے گھر کی دھن دولت مایا ہے  
 کچھ شوخ بھی ہیں، مغموم بھی ہیں  
 لیکن رستے پر پیدل مجھ سے بد قسمت مغموم بھی ہیں  
 ٹانگوں پر برق تبسم ہے  
 باتوں کا مٹھا ترنم ہے

اکساتا ہے دھیان یہ وہ کہ قدرت کے دل میں ترم ہے؟  
 ہر چیز تو ہے موجود یہاں اک تو ہی نہیں، اک تو ہی نہیں  
 اور میری آنکھوں میں رونے کی ہمت ہی نہیں آنسو ہی نہیں!

— کلرک کا نغمہ محبت: میراجی

میراجی کے برخلاف ن۔م راشد کے موضوعات کا دائرہ وسیع ہے۔ راشد نے  
 بھی موضوعات کی تخصیص کو قبول نہیں کیا۔ ان کے موضوعات سیاسی، سماجی اور معاشی  
 کے علاوہ ذاتی نوعیت کے بھی ہیں۔ جہاں موضوع ذات نہیں ہے وہاں انداز نظر ذاتی  
 ہے جیسے بھوک اور ایرانی عوام کے استحصال اور افلاس کے موضوع پر ان کے کیسٹوز  
 میں ان کا آہنگ ضرور بلند ہے مگر ان کا رویہ قطعی ذاتی ہے۔ راشد نے بڑی بے باکی  
 کے ساتھ اپنے پر تشدد جذبات کا اظہار کیا ہے۔ وطن عزیز سے محبت کرنے کا ان کا  
 طور بھی سب سے جدا ہے اور بیرونی غاصبوں اور آمروں کے خلاف غم و غصہ کا اظہار  
 اور انتقام لینے کا طریقہ بھی سب سے الگ ہے۔ انہیں بھی اقبال کی طرح اپنے ہی  
 عوام کی بے عملی سے زہدست شکایت ہے، اسی لئے وہ اپنے وطن کے عوام پر بار بار  
 طنزیہ نثر چلاتے ہیں تاکہ وہ بیدار ہوں اور اپنی انا کا تحفظ کر سکیں۔ اپنے حقوق کا



شعور حاصل کر سکیں۔

اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے  
اپنے بیکار خدا کے مانند  
اوجھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں  
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں  
ایک عفریت — اداس  
تین سو سال کی ذلت کا نشان  
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی

— سورتچے کے قریب : ن - م - راشد

سلیماں سر بہ زانو، ترش رو، ہنٹکیں، پریشاں مو  
جہاں گیری، جہاں بانی، فقط، طرارہ آہو  
محبت شعلہ براں، ہوس بوئے گل بے بو  
زرا ز دہر کمتر گو

سبا ویراں کہ اب تک اس زمیں پر ہیں  
کسی عیار کے غارت گروں کے نقش پا باقی  
سبا باقی، نہ مہوئے سبا باقی

— سبا ویراں : ن - م راشد

کوئی مجھ کو دور زمان و مکاں سے نکلنے کی صورت بتا دو  
کوئی یہ بھاؤ کہ حاصل ہے کیا ہستی رائیگاں سے؟  
کہ فیروں کی تہذیب کی استواری کی خاطر  
عبث بن رہا ہے ہمارا لہو مومیائی!

میں اس قوم کا فرد ہوں جس کے حصے میں محنت ہی محنت ہے

ٹان شینہ نہیں ہے  
 اور اس پر بھی یہ قوم دل شاد ہے شوکت پاسباں سے  
 اور اب بھی ہے امید فردا کسی ساحر بے نشان سے  
 مری جاں، شب و روز کی اس مشقت سے نکل آگیا ہوں  
 میں اس خشت کوبی سے اکتا گیا ہوں  
 کہاں میں، وہ دنیا کی ترنم کی آرزوئیں  
 جنہوں نے تجھے مجھ سے وابستہ ترک کر دیا تھا  
 تری چھاتیوں کی جوئے شیر کیوں زہر کا اک سمندر نہ بن جائے  
 جسے پی کے سو جائے منہ می یہ جاں  
 جو اک چھپکلی بن کے چٹی ہوئی ہے ترے سینہ مہربان سے  
 جو واقف نہیں تیرے درد نماں سے  
 اسے بھی تو ذلت کی پائندگی کے لئے آئے کار بننا پڑے گا  
 بہت ہے کہ ہم اپنے آبا کی آسودہ کوشی کی پاداش میں آج بے دست و پا ہیں  
 اس آئندہ نسلوں کی زنجیر پا کو تو ہم توڑ ڈالیں

— پہلی کرن : ن - م راشد

اس طور پر راشد کے یہاں ایک طرف بے باکی، غم و غصہ اور بغاوت کے آثار نمایاں ہیں، وہاں دوسری طرف ذہنی شکست خوردگی، پسپائی اور حوصلہ شکنی بھی ان کی شخصیت کا جزو بن گئی ہے۔ آزادی سے قبل کی شاعری میں تلخی اور بیجان کی کیفیات زیادہ ہیں۔ جو آہستہ آہستہ کم ہوتی چلی گئی ہیں۔ بعد ازاں ان کی جذباتیت پر فکر حاوی ہو جاتی ہے۔ پہلے دور میں انکی بغاوت کا انداز جوش کی یاد دلاتا ہے اور دوسرے دور میں ان کی فکر اقبال ایسی ہمتان کی حامل ہو جاتی ہے۔ اگرچہ اقبال اور راشد کے موضوعات، مضامین اور اظہار کے طریقوں میں بعد المشرقین ہے تاہم دونوں کا اسلوب تحکیری ہے، دونوں کے یہاں بہ یک وقت کئی فلسفے بر سرکار ہیں، دونوں کی



شعری لسانیات میں بڑی یگانگت ہے۔ دونوں کا تعلیمی نظام عرب و عجم کی تاریخ و تہذیب سے اپنا مواد اخذ کرتا ہے۔ دونوں ہی مفرس اور معرب ہیں۔ راشد کو اگر اقبال کے فکری سلسلے کی ایک کڑی کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

جدید شاعری کے پس منظر اور ہیئت و اسلوب کے تجربات کا تفصیلی جائزہ لینے کے بعد اب اگلے باب میں آزادی ہند کے بعد تخلیق کی جانے والی شاعری کا مطالعہ کیا جائے گا۔ آزادی کے فوری بعد سے لگ بھگ دس برس تک اگرچہ ترقی پسند شاعری ہی کا علم بلند رہا ہے، وہ ہر خاص و عام میں مقبول رہی ہے لیکن دیکھا جائے تو یہ جدید شاعری کا عبوری دور ہے جس میں ہماری شاعری ایک بار پھر نئی تبدیلیوں سے ہکتار ہو رہی تھی درحقیقت یہ تبدیلیوں کا ایک ایسا دور ہے جس کے اثرات بعض نمائندہ ترقی پسند شاعروں کی تخلیقات میں بھی واضح طور پر نظر آتے ہیں۔





برقی کتب (E-books) کی دنیا میں خوش آمدید  
آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں  
مزید اس طرح کی شان دار مفید اور نایاب کتب کے  
حصول کے لیے ہمارے واٹس ایپ گروپ کو جوائن

کریں

ایڈمن پیسل :

محمد ذوالقرنین حیدر: 03123050300

محمد ثاقب ریاض: 03447227224

سدرہ طاہر: 03340120123



## جدید اردو شاعری کا عبوری دور

انگریزی حکومت کے خلاف ایک طویل ترین جدوجہد اور بے شمار قربانیوں کے بعد بالآخر پندرہ اگست 1947 کو ہندوستان آزاد ہو گیا اور اس کے ساتھ ہی گویا تبدیلیوں کا ایک لامتناہی سلسلہ شروع ہو گیا جس کے زیر اثر ہماری سیاسی اور سماجی زندگی نئے حالات و مسائل سے دوچار ہوئی اور لکھنے والوں کے ذہنوں پر گہرے اثرات مرتب ہوئے جن کا اظہار ان کی تخلیقات میں ملتا ہے۔

گزشتہ باب میں کہا جا چکا ہے کہ آزادی ہند کے بعد بھی چند برسوں تک اردو شعرو ادب کی نمائندگی کا شرف ترقی پسند تحریک کو حاصل رہا ہے۔ اس لئے اس دور کو ترقی پسند ادب کے دور سے موسوم کیا جاتا ہے۔ دوسری طرف یہی دور جدید ادب کے عبوری دور سے عبارت ہے۔ ظاہر ہے کہ اس دور کے ادب کا معروضی مطالعہ دونوں کے ایماندارانہ جائزے کے بغیر ممکن نہیں کہا جاسکتا۔ لہذا اس پورے دور کو سمجھنے کے لئے ترقی پسند تحریک اور اس کے پیچ و خم کو بھی نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ اس حقیقت پر روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ اقبال کے بعد اردو شعرو ادب میں جنم لینے والی نئے ادب کی وہ تحریک جو آگے چل کر ”ترقی پسند“ اور ”جدید“ ناموں سے دو مختلف و متضاد دھاروں میں تقسیم ہو گئی۔ ابتدا میں ایک ہی تھی کیونکہ اس میں شامل بیشتر مصنفین کے پیش نظر جو مقاصد تھے وہ صرف ادبی ہی تھے۔ بقول ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی :-

”فروغ اقدار سے بغاوت اور نئی اقدار کی جستجو ہی نئے اور ترقی پسند ادب کا نقطہ آغاز تھا اور ابتدا میں ہر وہ شخص اس رجحان یا



تحریک سے وابستہ سمجھا جاتا تھا جو کسی نہ کسی جہت سے باغی ہونے کا مدعی یا آرزومند ہوتا تھا اور نئی راہوں کی تلاش اس کا مدعا تھا۔ بعض سیاسی اور سماجی نظام سے باغی تھے۔ بعض اخلاقی اقدار سے بیزار تھے اور جنسی آزادی ان کی توجہ کا مرکز تھی۔ بعض رنگ خورہ ادبی اقدار اور اسالیب سے بیزار تھے اور ان کو توڑ پھوڑ کر اظہار کے نئے سانچے وضع کرنا چاہتے تھے۔ ابتداء میں یہ سب میلانات کبھی ایک ایک شاعر یا ادیب کے یہاں یکجا طور پر کبھی الگ الگ اور کبھی ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے اور گنڈھ ہوتے ہوئے دکھائی دیتے تھے لیکن بہت جلد ترقی پسند تحریک نے سیاسی بغاوت اور اشتراکی و عوامی انقلاب کو اپنا بنیادی مسلک قرار دیا اور اجتماعی مسائل کو انفرادی فکر اور انفرادی تجربوں پر فوقیت دی۔ مارکس کے اثر کو تسلیم اور فرائڈ کے اثر کو رد کر دیا۔ انفرادیت کے میلان کو غیر صحت مند اور ہیئت و اظہار کے نئے سانچوں کی جستجو کو فرانس کے زوال پسندوں کی بے راہ روی سے تعبیر کیا۔ ترقی پسندی جن باتوں سے مشروط قرار دی گئی اس میں شاعری کے لئے وضاحت و صراحت عوامی اپیل اور مانوس سانچوں کا استعمال زیادہ اہم تھا اس لئے وہ شعراء جو سیاسی اور سماجی سطح پر فرسودہ اقدار سے بغاوت کے علاوہ محض بچے ادبی اسالیب اور سانچوں سے بغاوت کر کے اپنی انفرادیت کے اظہار کے لئے نئے اسالیب اور نئے سانچے وضع کرنا چاہتے تھے وہ ترقی پسند ادب کے دھارے سے الگ ہو گئے۔“ ۱



لیکن یہ سب کچھ ایک دم نہیں ہوا بلکہ کئی برسوں میں آہستہ آہستہ ہوتا رہا۔ واضح رہے کہ مئی 1942 میں جب انجمن ترقی پسند مصنفین نے دہلی میں اپنی تیسری کل ہند کانفرنس منعقد کی تھی تو اس میں سید سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم، علی سردار جعفری، اسرار الحق مجاز لکھنوی، کرشن چندر اور سبط حسن وغیرہ جیسے ترقی پسندی کے علم برداروں کے دوش بہ دوش مولانا صلاح الدین، عبدالحجید سالک، ن۔م راشد، میراجی اور قوم نظر وغیرہ کے علاوہ حفیظ جالندھری تک شریک رہے تھے جو ادب کی مقصدیت کے مخالف اور ”ادب برائے ادب“ کے حامی تھے و نیز ترقی پسند ادب کو صحافتی اور پروپیگنڈائی ادب قرار دیتے تھے، لیکن 1947 کے بعد ان کے درمیانی اختلافات شدت سے ابھرنے لگے اور خود ترقی پسند مصنفین کے اندر بھی عمل اور رد عمل کا وہ سلسلہ شروع ہو گیا جس نے آگے چل کر اس زبردست ادبی تحریک کا رخ زوال کی طرف موڑ دیا۔ اس سلسلے کا پہلا اور سب سے واضح رد عمل دسمبر 1947 کی لکھنؤ کانفرنس میں نظر آتا ہے جہاں انجمن ترقی پسند مصنفین ہی کی صفوں سے یہ آوازیں اٹھائی گئیں کہ انجمن میں کیونسٹ قلمکاروں کے اثرات دن بہ دن بڑھتے چلے جا رہے ہیں اور یہ لوگ ادب سے کہیں زیادہ سیاست میں ملوث ہیں۔ اسی کانفرنس کے ایک اجلاس میں حیات اللہ انصاری، فراق گورکھپوری اور سلام مچھلی شری وغیرہ نے انجمن ترقی پسند مصنفین کے ارباب حل و عقد سے یہ مطالبہ کیا کہ وہ انجمن کو کیونسٹوں کے غلبے اور سیاسی اثرات سے بچانے کی سعی کریں کیونکہ ان کی وجہ سے تحریک کے ادبی مقاصد پامال ہو رہے ہیں اور ہمارے تخلیقی ادب کو ناقابل تلافی نقصان سے دوچار ہونے کا اندیشہ ہے۔ اس معقول مطالبے کو ”مخالفوں کی سازش“ اور ”بے بنیاد الزامات“ سے تعبیر کرتے ہوئے کانفرنس میں بڑا دایلا مچایا گیا تاہم اس کا واضح رد عمل 1949 میں منعقدہ ہمسری کانفرنس کے نئے اعلا یے میں دکھائی دیتا ہے جس میں سمیت یونین کی سیاسی پالیسیوں کو علی الاعلان سراہتے ہوئے اشتراکیت کو ترقی پسند



ادب کا نصب العین قرار دیا گیا تھا اور عوامی ادب کی تخلیق پر خصوصی زور دیا گیا تھا یہی نہیں اس اعلا سے میں ترقی پسند ادبوں کے نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے کہا گیا تھا۔

”ادب میں انفرادیت‘ اسلوب پرستی اور اس طرح کے دوسرے رجعت پرست رجحانات سرمایہ دار اور لوٹ کھسوٹ کرنے والے طبقوں کے مفاد کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اس طرح کا ادب جو بظاہر سیاست سے الگ معلوم ہوتا ہے دراصل عوام کو نشہ پلا کر دھوکہ دیتا ہے اور ان کے دماغوں کو الجھائے ہوئے رکھنا چاہتا ہے۔“ ۱

اور یہ کہ

”ہندوستانی ادب کا مستقبل مزدور طبقے کی رہنمائی میں لڑتی ہوئی اس جتنا کے مستقبل سے الگ نہیں ہے جو آج ایک آزاد زندگی، کھل آزادی، خود مختاری، جمہوریت اور سوشلزم کے لئے جدوجہد کر رہی ہے اور جو انسانی لوٹ کھسوٹ کے تمام طریقوں کو ختم کر دینا چاہتی ہے۔ ہمارے ادب اس تحریک کے جتنا نزدیک آئیں گے ان کے ادب میں صورت اور معنی دونوں اعتبار سے اس حد تک گہرائی پیدا ہوگی۔ ادب کے رجعت پسند رجحانات جو عوام کے مفاد کی مخالفت کرتے ہیں ختم ہو کر رہیں گے صرف عوامی ادب ہی کا مستقبل روشن ہے، چاہے اس کی ترقی کی راہ میں آج کتنی ہی دشواریاں کیوں نہ حائل ہوں۔“ ۲

۱۔ ”نیا پرچم“ (مبئی) ترقی پسند مصنفین کانفرنس نمبر: جون 1949

۲۔ ”نیا پرچم“ (مبئی) ترقی پسند مصنفین کانفرنس نمبر: جون 1949



ہمیرمی کانفرنس کے اس اعلامیے نے جہاں ایک طرف اشتراکی فلسفے پر ایمان رکھنے والوں کو تخلیقی اظہار کے معاملے میں مکمل آزادی کے خواہش مند مصنفین کو غصے میں ڈال دیا جس کے نتیجے میں ترقی پسند ادبی تحریک بعض ایسے پیچیدہ مسائل سے دوچار ہو گئی جو اس کے لئے نہ صرف غیر مفید بلکہ نقصان دہ ثابت ہوئے اور انہوں نے تحریک کو داخلی و خارجی دونوں سطحوں پر بری طرح متاثر کیا جس کی وجہ سے تحریک کے زیر اثر وجود میں آنے والی بیشتر ادبی تخلیقات صحافت، نعرہ بازی یکسانیت اور سپاٹ پن کی فکار ہو گئیں۔ ترقی پسندوں کو ”کورس میں شاعری“ کرنے اور ”فرمانشی ادب“ تخلیق کرنے جیسے طعنے بھی سننے پڑے جس کے باعث ان کے اثرات میں کمی واقع ہوئی اور مجموعی حیثیت سے پوری تحریک کا وقار مجروح ہوا۔ اگر ہم اس دور کے رسائل و جرائد کی ورق گردانی کریں تو ایسی بے شمار تحریریں نظر آئیں گی جو ہمیرمی کانفرنس کے بعد کے اس تخلیقی دور کی عبرت ناک صورت حال کا نتیجہ قرار پائیں گی جسے تحریک کے انتہا پسندی کے دور سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

ہمیرمی کانفرنس کے اعلامیے اور اس کے بعد ”شاہراہ“ (دہلی) میں شائع ہونے والے سردار جعفری کے ایک مضمون بعنوان ”ترقی پسند شاعری کے بعض مسائل“ کے اساسی نکات کو چن کر ترقی پسند شاعری کا جو ”فارمولا“ ترکیب دیا جاسکتا ہے وہ ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی نے اپنی کتاب ”اردو میں ترقی پسند تحریک“ میں ان الفاظ میں پیش کیا ہے۔

الف: ترقی پسند شاعر وہ ہے جو غم دوراں کو اپنی شاعری کا موضوع بنائے غم جاناں، غم ذات یا انفرادی احساس اور تجربے کو موضوع شعر بنانا فرار اور رجعت پسندی کی علامت ہے۔

ب: شاعر آزادی اور انقلاب کی جدوجہد میں بین الاقوامی سیاست پر ہر آن نظر رکھے اور ہر ملک کے بارے میں لکھنے کی کوشش کرے۔

ج: فن کی جمالیاتی قدریں، ہیئت کا تعصب اور اس کی تکمیل، دائمی تاثر اور



اس طرح کی دوسری اصطلاحیں پورٹوا نقادوں کی وضع کی ہوئی ہیں۔

و: جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ ترقی پسند شاعری پروپیگنڈہ شاعری ہے اور اس کی ادبی قدر و قیمت زیادہ نہیں ہے وہ دراصل سرمایہ دارانہ نظام کے حامی ہیں۔ ہر ادب پروپیگنڈہ ہوتا ہے ہم انسانی زندگی کو بہتر بنانے کا پروپیگنڈہ کرتے ہیں اس لئے یہ مستحسن ہے۔

و: ادب و شاعری میں رمزیت اور اشارت زوال پسندوں کا رجحان ہے۔ ترقی پسند شاعری واضح اور کھلی ڈلی ہونی چاہئے قلم کو قلم کہنے کے لئے استعارہ و تشبیہ کی حاجت نہیں۔

و: ہر ترقی پسند شاعر کو رجائیت پر عقیدہ رکھنا چاہئے۔ غم، اداسی، افسردگی اور اس طرح کی کیفیتیں اور ان کا بیان معیوب ہے۔“

ز: جو شاعر عالمگیر عوامی جہد و جہد اور اس سے متعلق تمام واقعات کو موضوع شعر بنانے سے گریز کرتا ہے اس کا سیاسی شعور خام ہے اور وہ اپنے فریضے سے غافل ہے۔ ا

دراصل یہ وہی ”فارمولا“ ہے جس نے ترقی پسند شاعری کو سب سے زیادہ نقصان پہنچایا اور اس میں وضاحت، خطابت، صحافت، نعرہ بازی اور تکرار وغیرہ جیسی غیر شاعرانہ کیفیات نمایاں کر کے اسے بڑی حد تک سپاٹ، بے اثر اور بے وقعت بنا دیا۔ اسی کیفیت نے وہ صورت حال پیدا کر دی جسے ادبی جمود سے تعبیر کیا گیا۔

ترقی پسند تحریک میں در آنے والی انتہا پسندی اور تنگ نظری کا اعتراف خود سردار جعفری نے بھی کیا ہے جنہیں اس تحریک کا ایک اہم رکن اور پھر قائد ہونے کا شرف حاصل ہے۔ موصوف لکھتے ہیں۔

”اس دوران میں جہاں ترقی پسند تحریک نے ترقی کی ہے وہاں



اس کی ایک کمزوری بھی بڑی شدت کے ساتھ ابھری۔ سن 1948-49 تک تحریک میں ایک طرح کی انتہا پسندی اور تنگ نظری آگئی۔ یہ ابتدا سے تحریک پسند تحریک کے ساتھ ساتھ چل رہی تھی لیکن اس نے اتنی شدت اس سے پہلے کبھی اختیار نہیں کی تھی۔“ ۱

یہاں اس بات کا ذکر بے محل نہ ہوگا کہ ان دنوں سرحد پار انجمن ترقی پسند مصنفین پاکستان کی پہلی کانفرنس میں منظور کیا جانے والا اعلان نامہ بھی عجمی کانفرنس کے اعلان نامہ ہی کی طرح انتہا پسندی کا مظہر تھا جس کے باعث وہاں بھی ترقی پسند تحریک ناقابل تلافی نقصانات سے دوچار ہوئی۔ تحریک سے غیر کمیونسٹوں کا اخراج اور کانفرنس 1949 میں اس تجویز کا پاس ہونا کہ آئندہ سے نہ کوئی ترقی پسند ادیب سرکاری رسائل میں چھپے گا اور نہ سرکاری ملازم اور سرکار پسندوں کی تخلیقات کوئی ترقی پسند رسالہ شائع کرے گا۔ ایسے اقدامات ہیں جن کی وجہ سے انجمن ترقی پسند مصنفین کا دائرہ محدود ہو کر رہ گیا۔ ممتاز شیریں اس صورت حال پر تبصرہ کرتے ہوئے اپنے ایک مضمون میں لکھتی ہیں۔

”ترقی پسندی تقسیم کے بعد شدید سے شدید عصبیت کا شکار ہوتی گئی ویسے بھی اب ترقی پسندی نئے ادب کی تحریک کے آغاز کی وسیع تر ترقی پسندی سے بہت مختلف صورت اختیار کر چکی تھی ایک مخصوص سیاسی آئیڈیالوجی ترقی پسند ادب پر مسلط ہو چکی تھی۔ آخر تحریک کا دائرہ اتنا تنگ ہو گیا کہ یہ محض کمیونسٹ پارٹی کا ضمیمہ بن کر رہ گئی۔ تحریک کے سیاسی عناصر جن کی ادبی حیثیت کچھ یونہی سی تھی، ادب پر اپنا سکہ چلانے لگے۔ ایک پارٹی لائن معین کردی گئی۔ جس سے سرمو انحراف کے معنی تھے رجعت



پرست، انفعالیات پسند، انحطاط پرست اور انسانی دشمن جیسے پٹے  
پٹائے لیبل لگوانا۔“ ۱

غرضیکہ سرحد کے دونوں طرف یکساں صورت حال تھی۔ یہ تنگ نظری اور انتہا  
پسندی دن بہ دن بڑھتی گئی۔ انجمن ترقی پسند مصنفین میں شاعروں اور ادیبوں کی  
تخلیقات کے محاسبے کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ یہ سلسلہ بھی دونوں ملکوں میں یکساں طور پر  
چلا۔ عارف عبدالستین اپنے ایک مضمون بعنوان ”پاکستان کے شعری رجحانات“ میں غیر  
ترقی پسند رجحان کو ایک مسلک ادبی رجحان قرار دیتے ہوئے ادب کے احتساب کی دو  
صورتیں بیان کرتے ہیں۔ ان کے مطابق:

”اول یہ کہ ہمارے شاعر خود اپنی تخلیقات کا کڑا جائزہ لیں اور  
اپنے اندر ایسے میلان کو سختی سے دبائے کی کوشش کریں۔ دوم  
یہ کہ ہم ایک دوسرے کی تخلیقات کو ترقی پسندانہ نظریات کی  
کسوٹی پر بڑی بے رحمی مگر بڑے غلوں سے پرکھیں۔ ہماری ادبی  
مجالس اس سلسلے میں بڑی مفید ثابت ہو سکتی ہیں اس ضمن میں  
ہمارے مدیروں پر بھی بڑی ذمہ داری عائد ہوتی ہے انہیں اپنی  
احتسابی مقراض کو اور زیادہ تیز کرنا ہوگا۔“ ۲

ظاہر ہے کہ اس کے نتیجے میں مدیروں کی احتسابی مقراض کی زد میں بہت سی  
اچھی تخلیقات بھی آگئیں۔ ترقی پسند نظریات کی کسوٹی پر پرکھی جانے والی تحریروں کے  
ضمن میں غلوں کا کم اور بے رحمی کا زیادہ مظاہرہ ہوا جس کی وجہ سے احتسابی سلسلہ  
مفید ثابت ہونے کی بجائے نہایت مضر ثابت ہوا۔ مصنفین کو اپنی تخلیقات کے لئے  
ایسا کیوں لکھا؟ اور ایسا کیوں نہیں لکھا؟ جیسے سوالات کی جواب دہی کے لئے مجبور کیا

۱۔ ممتاز شیریں: پاکستانی ادب کے چار سال معیار: لاہور 1963 ص 195

۲۔ عارف عبدالستین (مضمون پاکستان کے شعری رجحانات) سویرا شمارہ نمبر 7-8



گیا۔ تحریک سے نظریاتی اختلافات رکھنے والی تحریریں شائع کرنے کی پاداش میں چند وسیع المشرب ادبی رسائل کو بایکٹ کا عتاب جھیلنا پڑا بعض لکھنے والوں کو محض اس بنیاد پر انجمن ترقی پسند مصنفین کے دائرے سے خارج کر دیا گیا کہ وہ کیونسٹ نہیں تھے اور بعض نے خود انجمن سے علاحدگی اختیار کر لی۔ ایسے حالات میں کئی سنجیدہ ادبوں نے لکھنا ہی ترک کر دیا جس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورت حال سے گھبرا کر ”ادبی جمود“ پیدا ہونے کا اعلان کر دیا گیا۔

اس تشویشناک صورت حال کا اندازہ ان مضامین اور مدیران رسائل کے نام شائع ہونے والے خطوں سے لگایا جاسکتا ہے جو اس دور میں آئے دن چھتے رہتے تھے۔ ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی نے اپنی تحقیقی کتاب ”اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک“ میں کافی تفصیل کے ساتھ ان کا ذکر کیا ہے۔ کچھ عرصے تک یہی حالت رہی۔ جمود کا شکار چونکہ ترقی پسند مصنفین ہی زیادہ ہوئے تھے لہذا جمود پر قابو پانے اور افراطی کو ختم کرنے کی غرض سے مارچ 1953 میں دہلی میں انجمن کی چھٹی کل ہند کانفرنس منعقد کی گئی جس میں خوب بحث و مباحثہ ہوئے۔ بھرمی کانفرنس کے اعلامیے پر سخت تنقیدیں ہوئیں اور اتفاق رائے سے ایک نیا اعلان نامہ منظور کیا گیا لیکن وہ بھی تحریک کی گرتی ہوئی ساکھ کو قائم نہ رکھ سکا۔ ادھر تنظیمی تعطل نے بھی تحریک کو مزید نقصان پہنچایا۔

اس کے اگلے سال مارچ 1954 میں علی گڑھ کے ترقی پسند مصنفین نے اپنا سالانہ اجتماع کیا جس میں تقریر کرتے ہوئے رشید احمد صدیقی نے دو ٹوک انداز میں کہا کہ آپ کی جماعت میں بہت سے معقول اور سنجیدہ لکھنے والوں کے ساتھ ساتھ ٹالاکٹ اور غیر معقول ادبوں کی ایک بڑی تعداد داخل ہو گئی جو ادب میں ترقی پسندی کے نام پر بے راہ روی اور افراطی پھیلاتی ہے اس سے ادب کو بھی نقصان پہنچتا ہے اور ترقی پسندی کے مقاصد کو بھی۔ ۱

۱۔ علی گڑھ کے ترقی پسند ادبوں کا سالانہ اجتماع (رپورٹ) ”ماحول“ دہلی شمارہ نمبر 13-14



اس اجتماع میں ڈاکٹر عبد العظیم نے جو تقریر کی وہ ایک تاریخی حیثیت رکھتی ہے۔ موصوف نے نہایت واضح لفظوں میں جن اہم نکات پر روشنی ڈالی وہ اس طرح ہیں۔

۱۔ ”محض معاشی یا سیاسی نظریات کو شعری بیانوں میں پیش کرنے والے ترقی پسند تو بن سکتے ہیں لیکن ادیب نہیں۔“

۲۔ ادب کو سیاست کے حربے کے طور پر استعمال کرنا اور ادب کی شرائط پوری نہ کرنا، صحیح نظریہ نہیں ہے۔

۳۔ ہیئت اور موضوع کی خوبصورت ترتیب ہی کا نام فن ہے۔ ان میں سے کسی سے لاپرواہی برتنے پر فن بھونڈی نقالی بن جاتا ہے۔

۴۔ فن میں نظریے کی موجودگی ہی کسی مقصد کی طرف لے جاتی ہے۔ یا بہ الفاظ دیگر مقصد ہی نظریے کو جنم دیتا ہے۔

۵۔ ترقی پسندی کے معنی یہ نہیں کہ کوئی کٹر اور دقیانوسی سر پر ڈھٹا لے کھڑا کتا ہے کہ لکھ۔ اس قسم کے تصور کو جلد از جلد ختم ہو جانا چاہئے۔“ ۱

ڈاکٹر عبد العظیم کی مذکورہ تقریر کے اثرات کا جائزہ لیتے ہوئے خلیل الرحمان اعظمی لکھتے ہیں۔

”یہ تقریر سن کر بہت سے لوگوں کے چہروں تلے بے زمین نکل گئی اور وہ اپنی مخصوص لے کی شاعری سے شرمانے لگے اور نئے موضوعات کو ہاتھ لگانے سے انہیں ڈر گئے لگا لیکن اس وقت وہ کیفیت تھی کہ پرانی دنیا مٹ رہی تھی لیکن نئی دنیا کی تعمیر کے امکانات غیر مبہم تھے اگرچہ اپنے اپنے طور پر بہت سے پرانے ادیب اچھی چیزیں لکھ رہے تھے لیکن جنہوں نے ترقی پسند



مصنفین کی انجمن اور اس کے منشور کے بل پر اپنی عمارت کھڑی کی تھی ان کا کوئی والی اور وارث نہیں رہا۔ فیروں کا کیا ذکر جو اپنے تھے وہ بھی کپڑے نکالنے لگے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ آہستہ آہستہ ہر شہر میں تنظیمیں ختم ہونے لگیں اور مختلف رجحان کے ادیبوں نے اپنی علیحدہ علیحدہ ٹولیاں بنالیں۔“ ۱

اسی اثنا میں سید سجاد ظہیر جو انجمن ترقی پسند مصنفین کے ایک اہم رہنما اور اس کے بانیوں میں سے ایک تھے۔ پاکستان سے مستقل طور پر ہندوستان آگئے۔ ان کی آمد کے بعد انجمن کی از سر نو تنظیم کے لئے کوششیں کی جانے لگیں۔ مارچ 1956 میں مئو کانفرنس میں ایک تنظیمی کمیٹی تشکیل دی گئی جس نے ترقی پسند مصنفین کے نام عہدہ تراستی مراسلہ جاری کر کے خط و کتابت کے ذریعے اس مسئلے کا حل تلاش کرنے کی سعی کی۔ مئی 1956 میں حیدرآباد میں ایک کل ہند کانفرنس منعقد ہوئی۔ اس میں بہت سے اہم ترقی پسند مصنفین نے شرکت کی اور اس بات سے اتفاق کیا کہ ترقی پسند ادب کا نظریہ عام ہو چکا ہے۔ اس تحریک کا جو مقصد تھا وہ پورا ہو گیا لہذا اب انجمن کو دوبارہ منظم کرنے کی ضرورت باقی نہیں رہی۔ اسی کانفرنس میں ترقی پسندی کی ادعاہت اور گروہ بندی کے خلاف وحید اخترؒ عالم خوند میری وغیرہ نے آواز اٹھائی تھی اور اس کے چند روز بعد وحید اخترؒ نے ”مبا“ کے ادارے ”خن گسترانہ بات“ میں یہ ثابت کیا تھا کہ آزادی کے بعد کا ذہن ادعاہت کو رد کرتا ہے اور بنیادی طور پر تشکیک“ کا حامل ہے۔ سجاد ظہیر نے اس کا جواب لکھا تھا۔ اس کے بعد بھی انجمن ترقی پسند مصنفین کسی نہ کسی شکل میں باقی رہی۔ گاہے گاہے اس کی کانفرنسیں اور جلسے بھی ہوتے رہے جن میں نئی قرار دادیں اور اعلائیے بھی پیش کئے جاتے رہے۔ ترقی پسند ادب کے انتخابات اور اس سے متعلق کتابیں بھی آتی رہیں و نیز رسائل و جرائد میں اس کی



موافقت اور مخالفت میں مضامین کی اشاعت کا سلسلہ بھی چلتا رہا۔ 1985 میں انجمن کی گولڈن جوبلی بھی منائی گئی۔ آج بھی خود کو اس سے وابستہ کرنے والوں کی تعداد خاصی ہے۔

آزادی کے بعد انجمن ترقی پسند مصنفین کی سرگرمیوں کا یہ مختصر جائزہ پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ اس کی روشنی میں ترقی پسند شاعری کے ساتھ ساتھ اس کی فکری اور نظریاتی بنیادوں کو ان کے صحیح سیاق و سباق میں سمجھا جاسکے اور ان کے تحت آنے والی تبدیلیوں کا مطالعہ کیا جاسکے کیونکہ ترقی پسندیت اور جدیدیت کو باہم دگر لازم و ملزوم کی حیثیت حاصل ہے۔ معاصر اردو نظم پر اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر وحید اختر لکھتے ہیں:-

”جدید شعراء نے لہجے کو ترقی پسندی سے انحراف کتے ہیں جو صحیح ہے۔ ترقی پسند اسے اپنی روایت کی توسیع کا نام دیتے ہیں یہ بھی صحیح ہے۔ ہیئت‘ لہجے اور موضوع کو برتنے کے تجربوں کی حد تک ارباب ذوق اور ترقی پسندوں میں اشتراک رہا ہے۔ آزاد نظم کے فروغ میں دراصل دونوں ہی کا حصہ ہے۔ اختلاف موضوع کے انتخاب اور نظریاتی عقائد میں رہا جس کا اثر آزاد نظم کے ارتقا پر اس طرح پڑا کہ ارباب ذوق کی نظم داخلیت و رمزیت کی طرف مائل رہی اور ترقی پسند نظم بیان و خطابت کی طرف‘ یہ دونوں امکانات کھنگالے جاتے تھے۔ خواہ کسی نے کسی سمت میں کام کیا ہو۔ جدید نظم کو یہ تمام تجربات‘ ہیئت‘ علامت‘ اشارات اور لفظیات کے سرمائے کے ساتھ ورثے میں ملے۔“ ۱

15 اگست 1947 کو ہندوستان آزاد ہو گیا لیکن ملک کے افق پر آزادی کا



سورج طلوع ہوتے ہی جیسے اسے گھن لگ گیا یعنی آزادی تو ملی لیکن ملک کی سالمیت بے باک سیاست کی چالبازیوں کا شکار ہو گئی ہندوستان کا بٹوارہ ہو گیا۔ ملک کی اس تقسیم نے انسانوں کو بھی تقسیم کر دیا۔ اور اس تقسیم کے نتیجے میں پورا برصغیر ہولناک فسادات کی لپیٹ میں آ گیا۔ لوٹ مار، آتش زنی اور قتل و غارت گری کا بازار گرم ہو گیا۔ ہزاروں بے گناہ لوگوں کی جانیں گئیں، ہزاروں عورتیں بیوہ اور بچے یتیم ہو گئے۔ ان گنت لوگوں کو بے وطنی اور خانماں بربادی کا عذاب جھیلنا پڑا۔ امن کی فاختہ خون میں تر ہو کر خاک پر تر پڑنے لگی۔ ملک اور اہل ملک پر قیامت ٹوٹ پڑی۔ آزادی کے بعد ملکی زندگی میں تبدیلیوں کا سلسلہ شروع ہو گیا جن سے لکھنے والوں کے ذہنوں پر بھی گہرے اثرات مرتب ہو گئے۔

1947 میں جب ہندوستان آزاد ہوا تو جیسا کہ ہونا چاہئے تھا اکثر شاعروں نے آزادی وطن کے موضوع پر نظمیں لکھیں جن میں آزادی کی تعریف و توصیف کرتے ہوئے اس کے حصول پر خوشی کا اظہار کیا گیا۔

مجاز نے اپنی نظم بعنوان ”جشن آزادی“ میں ”زمانہ رقص میں ہے زندگی غزل خواں ہے“ کہہ کر آزادی کا استقبال کرتے ہوئے کہا کہ۔۔

یہ انقلاب کا مژدہ ہے انقلاب نہیں  
یہ آفتاب کا پرتو ہے آفتاب نہیں  
وہ جس کی تاب و توانائی کا جواب نہیں  
ابھی وہ سعی جنوں خیز کامیاب نہیں

یہ انتہا نہیں آغاز کار مرداں ہے

لیکن اس کے بعد فوراً ”جشن آزادی“ کے بجائے فریب آزادی پر نظمیں لکھی جانے لگیں۔ جن میں آزادی کے بعد پیدا شدہ صورت حالات سے متاثر ہو کر ان سے ہراسانی اور آزادی سے نفرت و بے زاری کا برملا اظہار شاعری کا ایک خاص موضوع بن گیا۔ اس کی ایک تصویر فیض کی نظم ”صبح آزادی“ میں ملتی ہے۔



یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر  
کہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں  
فیض کی اس نظم کا اختتام ان مصرعوں پر ہوتا ہے۔

کہاں سے آئی نگار صبا کدھر کو گئی  
ابھی چراغ سر رہ کو کچھ خبر ہی نہیں  
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی  
نجات دیدہ دل کی گھڑی نہیں آئی

اس سے قطع نظر کہ سردار جعفری نے فیض کی اس نظم پر اپنے شدید رد عمل کا اظہار کرتے ہوئے سخت تنقید کی تھی کہ فیض نے اپنی 15، اگست کی نظم (صبح آزادی) میں استعاروں کے کچھ ایسے پردے ڈال دیئے ہیں جن کے پیچھے پتہ نہیں چلتا کہ کون بیٹھا ہے۔ پوری نظم میں کہیں اس کا پتہ نہیں چلتا کہ ”سحر“ سے مراد عوامی آزادی کی سحر ہے اور ”منزل“ سے مراد عوامی انقلاب کی منزل ہے۔ ۱

معروف ناقدہ ممتاز شیریں نے اپنے ایک تنقیدی جائزے بعنوان ”پاکستانی ادب کے چار سال“ میں فیض احمد فیض کی اس نظم پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ۔  
”یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر“ کے خیال سے تو ہمیں اختلاف ہو سکتا ہے لیکن ہم اس کی شعری خوبیوں سے چشم پوشی نہیں کر سکتے فیض ترقی پسند ہونے کے باوجود ایک سچا شاعر ہے اور یہ دونوں چیزیں ساتھ ساتھ کم پائی جاتی ہیں۔“ ۲

”صبح آزادی“ اپنے موضوع پر ایک بہترین نظم ہے جو اس عہد کی عام کوری ترقی پسندانہ نظموں کی سطح سے بلند ہو کر فکر اور فن کا حسین نمونہ بن گئی ہے۔  
مخدوم محی الدین کی نظم ”چاند تاروں کا بن“ کا شمار آزادی ہند پر لکھی جانے

۱۔ جعفری۔ ترقی پسند شاعری کے بنیادی مسائل (مضمون) شاہراہ دہلی۔ 1949

۲۔ ممتاز شیریں: معیار: ص 89-188



والی چند بحرین نظموں میں ہوتا ہے۔ اس نظم میں آزادی سے پہلے بعد اور آگے کے  
تاثرات بے حد فنکارانہ پیرائے میں پیش کئے گئے ہیں۔

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن  
رات بھر جھلسلاتی رہی شمع صبح وطن  
رات بھر جگمگاتا رہا چاند تاروں کا بن

-----

رات کے جگمگاتے دکتے بدن  
صبح دم ایک دیوار غم بن گئے  
خار زار الم بن گئے  
رات کی شہ رگوں کا اچھلتا لہو  
جوئے خوں بن گیا  
کچھ امانِ صد فکر و فن  
ان کی سانسوں میں افی کی پھنکار تھی  
ان کے سینے میں نفرت کا کالا دھواں  
ایک کہیں گاہ سے  
پھینک کر اپنی نوک زباں  
خون نور سحر پی گئے

ڈاکٹر وحید اختر اپنے ایک مضمون بعنوان ”مخدوم: سرخ سویرا سے بساطِ رقص  
تک“ میں ”چاند تاروں کا بن“ نظم پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔۔۔  
”اس نظم میں نفرت کے ہاتھوں محبت کے خون کی داستان بھی  
بیان ہوئی ہے۔ اور آزادی کے بعد آدرشوں کی کھست کا افسانہ  
بھی رقم کیا گیا ہے۔ آپ اسے آزادی کے نتیجے میں فسادات  
اور تقسیم کے نتائج کی داستان بھی سمجھ سکتے ہیں اور آزادی کے



بعد ہندوستان میں ان سیاسی قوتوں کی تنقید بھی سمجھ سکتے ہیں جنہوں نے نور سحر کا خون اپنے لئے مباح کر لیا اور عوام کو آزادی کی برکات سے محروم رکھا۔ نظم کا اسلوب علامتی ہے لیکن ان علامت میں بڑی تقسیم ہے یہ محض علامت نہیں۔ اس لئے ان علامت کو سمجھنے میں کوئی دقت نہیں ہوتی۔ البتہ محض تجربے کی شدت نے ان علامت کو محض تجربے کا رنگ و آہنگ عطا کر دیا ہے۔ اس لئے یہ نظم آزادی اور آزادی کے عواقب پر لکھی ہوئی۔ بیشتر نظموں سے بلند ہو جاتی ہے۔“ ۱

آزادی کے خلاف ایک خاموش رد عمل اختر الایمان کی نظم ”پندرہ اگست“ میں بھی دکھائی دیتا ہے لیکن وہ صبح آزادی کو فیض احمد فیض کی طرح ”داغ داغ اجالا اور شب گزیدہ سحر“ سے تعبیر کر کے ”چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی“ کی صدا بلند نہیں کرتے اور مخدوم محی الدین کی طرح اس شکستِ خواب کا الزام سانسوں میں افی کی پھنکار اور سینے میں نفرت کا کالا دھواں رکھنے والے اماں صد فکر و فن کے سر رکھ کر دوش پر اپنی اپنی مجلس لئے ہوئے منزل کی طرف چلنے کے لئے اذن سفر بھی نہیں دیتے بلکہ اس مخصوص صورت حال کا گزشتہ صورت حالات کے ساتھ موازنہ کرنے کے بعد ایک گہرے جذباتی صدمے کا اظہار کرتے ہیں اور اسے اپنی منزل تسلیم کرنے سے انکار کر دیتے ہیں۔

یہی دن ہے جس کے لئے میں نے کئی تھیں آنکھوں میں راتیں  
یہی میل آبِ جا، چشمہ نور ہے، جلوہ طور ہے وہ؟  
اسی کے لئے وہ سائے مدرس بھرے گیت گائے تھے میں نے  
یہی ماہِ دوشِ نشہ، حسن سے چور بھر پور مخمور ہے وہ؟



ساتھا نگا ہوں پہ وہ قید آداب محفل نہیں اب  
وہ پابندیاں دیدہ و دل پہ جو تھیں، انھی جاری ہیں  
وہ مجبوریاں اٹھ گئیں، 'دلو لے راہ پانے گئے' مسکرانے لگے اب  
محبت کٹھن راستوں سے گزر کر لہکتی مسکتی ہوئی آ رہی ہے

وہی کسمپرسی وہی بے حسی آج بھی ہر طرف کیوں ہے طاری  
مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے یہ میری محنت کا حاصل نہیں ہے  
ابھی تو وہی رنگ محفل، وہی جبر ہے ہر طرف زخم خوردہ ہے انساں  
جہاں تم مجھے لے کے آئے ہو یہ وادی رنگ بھی میری منزل نہیں ہے

شہیدوں کا خوں اس حسینہ کے چہرے کا غازہ نہیں ہے  
جسے تم اٹھائے لئے جارہے ہو یہ شب کا جنازہ نہیں ہے  
فیض، مخدوم اور اخترالایمان کی مذکورہ بالا نظموں کے بعد اس موضوع پر لکھی  
گئی دیگر نظموں سے یہ اقتباس ملاحظہ ہوں۔  
کون آزاد ہوا؟

کس کے ماتھے سے غلامی کی سیاہی پھوٹی؟

منحجر آزاد ہیں سینوں میں اترنے کے لئے

مادر ہند کے چہرے پہ اداسی ہے وہی ! (سرور جعفری)

کونپلوں سے آگے ہیں انگارے جن کی حدت سے تپ رہا ہے چمن  
بن رہے ہیں گلے سڑے پتے کتنی جامہ حقیقتوں کا کفن  
روٹیاں بوٹیوں میں تلتی ہیں عصمتوں کی بجی دکانوں پر  
پیٹ بھرنے کے بعد ناچتا ہے خون کا ذائقہ زبانوں پر

(احمد ندیم قاسمی: آزادی کے بعد)



اگر ہم اس زمانے کے رسائل کا مطالعہ کریں تو آزادی سے متعلق یہ رد عمل اکثر و بیشتر ترقی پسند شعرا کی نظموں میں واضح طور پر نظر آئے گا۔ ان نظموں کا براہ راست انداز عام قاری کو متاثر تو کرتا ہے لیکن رمز اشارات سے شعوری طور پر دامن بچانے کی کوشش نے اکثر نظموں کو نئی بلندی تک نہیں پہنچنے دیا ہے، ان کے برعکس جدید شعرا نے بطور خاص اس موضوع پر نظمیں لکھنے کی سعی نہیں کی۔ جن چند شعرا نے اس موضوع پر لکھا بھی تو اپنے داخلی رد عمل کو کسی بیرونی دباؤ یا احتیاط کے بغیر فنی پیرائے میں پیش کرتے وقت کوئی پیغام دینے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ اخترا لایمان وغیرہ کی نظمیں اسکی بہترین مثال ہیں۔

آزادی کے خلاف رد عمل کا اظہار نظموں کے ساتھ ساتھ غزلوں میں بھی ہوا لیکن غزلوں میں وہ شدت نظر نہیں آتی جو عام طور پر نظموں میں دکھائی دیتی ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ایک تو غزل کی صنف ایجاز و اختصار کی حامل ہے، دوسری یہ کہ اس میں ہنسی نہیں ہے باد و ساغر کے بغیر یعنی بات کو اشاروں کنایوں شبیہوں اور استعاروں میں بیان کرنے کی مضبوط روایت اپنا اثر دکھائے بغیر نہیں رہتی تیسری یہ کہ غزل کا ہر شعر اپنے موضوع اور مفہوم کے لحاظ سے مختلف ہوتا ہے لہذا غزل کے ایک شعر میں کسی خاص موضوع کے تعلق سے کوئی بات کی بھی جائے تو دوسرے موضوعات سے متعلق اشعار میں اس کے گم ہو جانے کے امکانات بہر حال برقرار رہتے ہیں۔ غزلوں میں آزادی کے خلاف رد عمل کی یہ چند مثالیں دیکھئے۔

ہوئے چمن راوں دواں، غنچہ و گل دھواں دھواں  
غلد وطن کے پاسباں، غلد وطن کو کیا ہوا  
— مجاز لکھنوی

یوں بہار آئی ہے امسال کہ گلشن میں مہا  
پوچھتی ہے گزر اس بار کوں یا نہ کوں  
— فیض احمد فیض



جو سوگ بھی نہ مٹائیں تو کیا کریں آخر  
 بہار میں بھی قفس میں اگر پرند رہیں  
 — احمد ندیم قاسمی

وہ قتلِ رقص ورم تھی وہ شہیدِ زیروہ بم تھی  
 مری موجِ مضطرب کو نہ ملا مگر کنارہ  
 — سجاد ظہیر

نئے وطن کے مسیحاؤ کچھ علاج کرو  
 تمام عمر نہ گزرے گی زخمِ سہلا کر  
 — ظہور نظر

جل رہا ہے گلستاں چھوڑ ذکرِ آشیاں  
 لٹ رہا ہے کارواں سر جھکا سنگِ نشاں  
 — ادا جعفری

ہے یہ کیسی بہارِ آزادی  
 ہر کلی چپ ہے پھول حیراں ہے  
 — سلیمان اریب

شبِ خزاں کی فسرہ سیاہیاں نہ چھٹیں  
 امید صبحِ بہاراں خیالِ خام ہوئی  
 — احمد راہی

میدِ خزاں نہ تھے تو امیرِ بہار تھے  
 کانٹوں سے بچ گئے تو لگوں کا شکار تھے  
 — ظہیر کاشمیری



جب کہ لالہ وگل کے چاک جیب دواہاں پر تازگی لو کی تھی  
سوچتا ہوں دنیا نے کس لیے بہاروں کی اتنی آروز کی تھی  
—عبدالرؤف عروج

غزلوں میں آزادی کے خلاف رد عمل کی مثالوں میں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند  
شاعروں کے اشعار میں بہت زیادہ فرق نظر نہیں آتا اس کی وجہ کی وضاحت پہلے ہی کی  
جا چکی ہے۔ ذیل میں مثال کے طور پر چند اشعار اور ملاحظہ ہوں۔

اب خالی پیٹ جیتے ہیں ہم حسرت کا نام  
آزادیوں کی بھوک بھی فاقوں پہ ختم ہے  
—فراق گورکھپوری

کچھ اس طرح سے بہار آئی ہے کہ بچنے لگے  
ہوائے لالہ وگل سے چراغ دیدہ دول  
—حفیظ ہوشیار پوری

شہر در شہر گھر جلائے گئے یوں بھی جشن طرب منائے گئے  
—ناصر کاظمی

گلی گلی آباد تھی جن سے کہاں گئے وہ لوگ  
دل اب کے ایسے اجڑی گھر گھر پھیلا سوگ  
—ناصر کاظمی

بجلیوں نے نہ تاراج جس کو کیا گلستاں میں کوئی ایسی ڈالی نہیں  
—فارغ بخاری

کس آس پر ہو حسرت تعمیر آشیاں  
ہر ایک شاخ شعلہ بدماں ہے دوستو! —فارغ بخاری

لوح آزاد ہے قلم آزاد۔ پھر بھی کچھ حادثے رقم نہ ہوئے

—باقی صدیقی

یہ اندھیرا یہ کالی کالی رات - دور تک چاند کا پتہ ہی نہیں  
— شیر افضل جعفری

قافلے لٹتے بھی ہیں مٹتے بھی ہیں بڑھتے بھی ہیں  
حسرت ان پر ہے جو منزل پر پہنچے کر کھو گئے  
— سلیم احمد

تقسیم وطن کے بعد برپا ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات کی آگ دن بدن بڑھتی  
گئی۔ خلد وطن کو فسادات کے شعلوں میں جلتا دیکھ کر ہر اس شخص کا دل بھر آیا۔ جس  
میں انسانیت کی ذرا سی بھی رمت باقی تھی خواہ وہ کسی بھی مذہب کا ماننے والا کیوں نہ  
رہا ہو۔ اردو والوں یہ کہنے لگے فسادات سب سے زیادہ خوفناک تھے۔ تقسیم کی سرحد  
کے دونوں طرف ان کا شکار ہونے والوں میں زیادہ تعداد اردو والوں ہی کی تھی جنہیں  
ان فسادات نے توڑ کر رکھ دیا تھا۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اس موضوع پر تخلیق  
کی جانے والی شاعری کے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے ظیل الرحمان اعظمی لکھتے  
ہیں۔ ”تقسیم ہند اور فسادات کا نفسیاتی اثر جس طور پر ترقی پسند شعراء

کے ذہنوں پر پڑا اس نے ایسی شاعری کے لئے زمین ہموار کی  
جس میں جذبات کی تہذیب و تحلیل نہیں ہوتی بلکہ فوری تاثر  
اور رد عمل ہی جس کی سب سے اہم بنیاد ہوتی ہے پھر بھی یہ  
بات کسی جا سکتی ہے کہ بعض سنجیدہ شعراء نے اس موضوع پر بھی  
اچھی چیزیں لکھیں اور وہ نظمیں جو بہت اعلیٰ درجے کی نہیں ہیں  
ان میں بھی کم از کم یہ خصوصیت ضرور ہے کہ ان کا تعلق کسی  
نہ کسی شاعر کے ذاتی مشاہدے سے ہے اور انھوں نے اپنے اشعار  
کے ذریعے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان میں بہر حال خلوص  
اور انسان دوستی کا جذبہ ہے۔“ ۱

۱۔ ظیل الرحمن اعظمی۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک: ص 200



اردو ادب میں کئی سال تک اس موضوع پر ترقی پسند، جدید اور روایت پرست  
 سبھی قسم کے شاعروں کی تخلیقات شائع ہوتی رہیں۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ فسادات  
 کے موضوع پر سب سے زیادہ اور بہتر تخلیقات بھی اردو زبان میں لکھی گئیں۔ تاہم  
 اس موضوع پر فیض احمد فیض، اختر الایمان، سردار جعفری، احمد نعیم قاسمی، مختار صدیقی،  
 فارغ بخاری، کیفی اعظمی، دامت جوہوری، مجید امجد اور حامد مرزا مٹی وغیرہ کی نظمیں  
 قابل ذکر ہیں۔

یوم آزادی کا یہ لمحہ جھکائے ہوئے سر  
 جس کی ہر سانس میں مدقوقِ قلعین لرزاں  
 دادِ خواہی کے لئے پھر سوئے مغرب ہے رواں  
 جل رہی ہے سربازارِ چٹا غیرت کی  
 موت اور زہت کے دور ہے پہ پہ دینے  
 اہرمں اپنے جہنم سے نکل آیا ہے  
 آج پھر صاعقہ بردوش ہے ابلیس کی فوج  
 — دامت جوہوری

دامت نے یہ نظم پنجاب کے زیر عنوان لکھی تھی کیونکہ تقسیم اور فسادات کا  
 سب سے زیادہ گہرا اثر سرزمین پنجاب ہی پر پڑا تھا۔

احمد ندیم قاسمی نے جہاں ایک طرف اس موضوع پر چند بہترین افسانے تخلیق  
 کئے ہیں جن میں ”پریشربنگہ“ جیسا لازوال افسانہ بھی شامل ہے وہیں دوسری طرف  
 انہوں نے اپنی غزلوں اور نظموں میں اس کا فنکارانہ اظہار کیا ہے۔ نظم ”ایک تاریخی  
 کہانی“ کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو۔

ایک سناٹا سا ماحول پہ طاری پا کر  
 ساحل امن پہ روتا رہا دیوانہ وار  
 ناگماں تن کے اٹھا

اپنی نکوار خود اپنے ہی جگر میں بھونکی  
 اپنے ہی خون میں لوٹا ترپا  
 اپنے ہی گوشت کے ریٹے نوچے

— احمد ندیم قاسمی

اب فارغ بخاری کی نظم پندرہ اگست کے یہ اختتامیہ اشعار ملاحظہ ہوں جن میں  
 شاعر نے آزادی کے بعد برپا ہونے والے فسادات کو پس منظر میں رکھ کر ظلمات  
 کے سیلاب عظیم میں زندگی بخش اجالے کی تلاش کی سعی لاحاصل کی ہے۔ اس کے  
 نزدیک فرقہ وارانہ فسادات میں۔

وہ جہم ٹوٹے کہ مرغان چمن نے روکر  
 اپنے گزرے ہوئے صیاد کو پھر یاد کیا  
 یوں چمن زار کو گل چمنوں نے تاراج کیا  
 کوئی غنچہ کوئی گل کوئی کنول کھل نہ سکا  
 آج تک کتنے پرستار تھے آزادی کے  
 وقت پر کوئی بھی ہمدرد وطن مل نہ سکا  
 کوئی ہندو کوئی سکھ کوئی مسلمان نکلا  
 ایک چالیس کروڑوں میں نہ انساں نکلا

— (پندرہ اگست فارغ بخاری)

اس ضمن میں کیفی اعظمی کی معرکہ آلا سیاسی مثنوی ”خانہ جنگی“ خصوصیت  
 سے قابل ذکر ہے۔ 215 ابیات پر مشتمل یہ مثنوی ترقی پسند شاعری کی نمائندہ تخلیق  
 قرار دی جاسکتی ہے جس میں شاعر نے ملک گیر پیمانے پر برپا ہونے والے فسادات کی  
 بھرپور مذمت کی ہے۔ خانہ جنگی کی ابتدا مرزا غالب کے معروف شعر ”کوئی امید بر  
 نہیں آتی۔ کوئی صورت نظر نہیں آتی“ سے ہوتی ہے یہ نظم یاسیت بھرا ماحول تیار  
 کرتی ہوئی رفتہ رفتہ قاری کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ خانہ جنگی کا



اسلوب طرز ہے جسے کہنی نے بڑی فنکارانہ کامیابی کے ساتھ ابھارا ہے۔ مثنوی زبردست یاس اور مایوسی کی فضا میں اختتام کے قریب پہنچ کر ایک بڑی تبدیلی سے ہلکتا ہوتی ہے۔ یہ تبدیلی غیر متوقع یا اچانک محسوس نہیں ہوتی بلکہ بڑی فطری اور پراثر لگتی ہے۔ جہاں کہنی اعظمی نے اس خانہ جنگی کو حکمرانوں کا آخری حربہ قرار دیتے ہوئے ایک نئے آفتاب کے طلوع کی بشارت دی ہے۔

اے وطن اس قدر اداس نہ ہو اس قدر غرق رنج و یاس نہ ہو  
خانہ جنگی ہے آخری حربہ زرپرستوں کا حکمرانوں کا  
لیکن اے غم زدہ غریب وطن کہیں رکتا ہے انقلاب آگہن؟  
قلب جمہوری ہو چکا ہزار عزم مزدور ہو چکا بیدار  
لی کسانوں نے تن کے انگڑائی نوجوانوں نے کی صف آرائی  
خانہ جنگی کے اس اندھیرے میں جل رہی ہیں ہزار قدیلیں  
پھوٹ کی آگ ہم بچھا دیں گے قتل و غارت گری مٹا دیں گے  
کارخانوں سے آرہے ہیں جلوس منتشر صف بجا رہے ہیں جلوس  
ہورہے ہیں نئی طرح سے بہم جن کی فطرت ہے کوشش پیہم  
لوٹ سے جرم سے، گناہ سے جنگ تاج سے جنگ بادشاہ سے جنگ  
ڈال دیں پائے وقت میں زنجیر رات دیکھے نہ صبح کی تھویر  
بچ جوئے گا اگائے گا دھان آگہن میں وہ سکھائے گا  
اب یہ طوفان بڑھتا جائے گا اب یہ سیلاب چڑھتا جائے گا

جدید شاعروں نے ترقی پسند شعراء کی طرح اس ہنگامہ آگ و خون کو موضوعِ سخن نہیں بنایا تاہم اپنے مشاہدات و تجربات اور فکر و احساس کا اظہار مختلف نظموں اور شعروں میں بالراست طریقوں پر ضرور کیا ہے چونکہ یہ فوری رد عمل نہیں تھا لہذا ان نظموں میں جذباتیت کی تبدی کے بجائے سکون اور ٹھنڈائی کے ساتھ توازن نظر آتا ہے۔ اس سلسلے کی نمائندہ نظم اختر لایمان کی ”آزادی کے بعد“ ہے۔ نوینوں پر مشتمل

اس نظم کی ابتداء

کہاں تو لہو تھا تصور ہی سے دل  
مجھے ٹوٹنے والے تاروں کا غم تھا  
جیسے مصرعوں سے نہایت فنکارانہ انداز سے شروع ہوتی ہے پھر دھیرے دھیرے  
ماضی اور ماضی قریب کو سمیٹتی ہوئی اس نقطے پر پہنچتی ہے۔

سنو اے خداؤں کے محبوب بندو!  
بہایا ہے جن کی محبت میں تم نے  
لو، جسم یوں کاٹ ڈالے کہ جیسے  
کوئی سوکھے پیڑوں کے بن کاٹ ڈالے  
وہ ناقوس اور گھنٹیاں مندروں کی  
وہ مفسوم اور دکھ بھری داستانیں  
تغائب میں دوڑی چلی آ رہی ہیں  
فضاؤں میں تھرا رہی ہیں ازاہیں  
”تاریخ کے مکروہ اوراق“ کی جانب بلوغ اشارہ کرنے کے بعد شاعریاں سے اپنے  
دامن میں لینے کی خواہش کا اظہار کئے بغیر نہیں رہتا۔ بالآخر حرف شکایت اس کی زبان  
پر آہی جاتا ہے۔ اور وہ کہہ اٹھتا ہے

مہک آئی آلودہ خوں پیرہن کی  
مجھے اپنے دامن میں لے ماں اندھیرا  
مری سمت بڑھتا چلا آ رہا ہے  
مرے بھائی جن پر بھروسہ کیا تھا  
چھپائے ہوئے آستینوں میں خنجر  
مجھے پیار سے لوریاں دے رہے ہیں  
اب چند اور نظموں سے یہ مثالیں ملاحظہ ہوں جن میں اسی تجربے کے اثرات عیاں



اور پنہاں نظر آتے ہیں۔

گزر گہ زندگی سے ہٹ کر رہ و روش کی نظر سے کٹ کر  
اجل گرفتہ، فنا گزیدہ، قضا بریدہ، فضا کے دل میں  
کئی پھٹی وسعتوں کے دامن میں ابھی ابھی تجلیوں میں  
کسی کے مسکن کے ٹوٹے پھوٹے کھنڈر کھڑے ہیں  
شکستہ آثار۔ بام دور کے نشان ماضی  
جلے جھروکے اداسیاں جن سے جھانکتی ہیں  
وہ نیم جالے مہین یادوں کے جھاڑیوں سے الجھ رہے ہیں  
وہ زخم آلودہ شہ نشینوں پہ اونگھتے ہیں اداس لہجے  
وہ نیم رس راگ رینگتے ہیں رہ و روش پر  
وہ مردہ فوارے سے لگی ہیں جلے ہوئے تمقوں کی لاشیں  
یہ روزنوں میں ہلک رہی ہے گدازبوسوں کی نرم آہٹ  
لباس کی گرم گرم سرسراہٹ  
(خرابہ۔ یوسف ظفر)

جانے کس تصور میں  
منجھد ہیں دیواریں  
ایک قدم نہیں ہٹتیں  
اک قدم نہیں بڑھتیں  
اور ان پہ آویزاں  
دوستوں کی تصویریں

اپنے آپ میں گم ہیں  
بات تک نہیں کرتیں  
آہ تک نہیں بھرتیں

(شب غم: تصور نظر)

اندھیرے اجالے ہیں دست و گریباں  
 بگولے لو میں نہائے ہوئے ہیں  
 نجانے یہ سرخ آندھیاں سی ہیں  
 سیاہی میں پھیلے ہوئے سرخ دامن  
 نجانے یہاں خوں ہوا ہے کسی کا  
 مگر چانس میرے گلے میں ہے کیسی؟  
 نجانے نہیں میری کیوں کھنچ رہی ہیں  
 نجانے یہ ہے کوئی مذبح بکری  
 کہ میری بہن کا گلا کٹ گیا ہے  
 نہیں یہ تو میں خود ہوں  
 خونی درندوں کے حلقوں میں  
 اپنے لو کی روانی میں بہتی چلی جا رہی ہوں

(پرداز: عبد المجید بھٹی)

عبد المجید بھٹی نے ”پرداز“ میں جس تجربے کو نہایت فنکاری سے محاکاتی  
 واستعاراتی انداز میں پیش کیا ہے وہ جب اظہار کی دوسری سطح پر گیت کے روپ میں  
 آتا ہے تو نئے مسائل اور سوالات بن کر بڑی حد تک وضاحتی بن جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

اب تک میرے رشتے کیا تھے؟

بٹی بہن اور ماں

رشتے گنوائے گنوائے لٹ گئی میری لاج

آیا اپنا راج

کھیتی باڑی، محل دو محلے

سب کچھ ہو گیا راکھ

کھاتی چتی دنیا ہو گئی مفلس اور محتاج

آیا اپنا راج

(گیت: عبد المجید بھٹی)



پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ یہ ساری نظمیں فوری رد عمل کے طور پر معرض وجود میں تھیں آئیں بلکہ تخلیق کاروں کے تجربات اور فکر کا حصہ بننے کے بعد ہی ان کا فنکارانہ اظہار ہوا ہے۔ فسادات کے اثرات جدید شاعری کی تخلیقات میں بالراست انداز میں ایک طویل عرصے تک نظر آتے رہے۔ مذہب، تہذیب اور زبان کے بارے میں ان کے تصورات پر ان کا لازمی اثر پڑا جس کے نتیجے میں انسان اور انسانیت پر ان کا یقین اور بھروسہ ہل گیا۔

جدید اردو شاعری کے عبوری دور میں جشن آزادی، آزادی کے خلاف رد عمل اور فرقہ وارانہ فسادات کے علاوہ جو ایک اور اہم موضوع نمایاں نظر آتا ہے۔ وہ امن عالم ہے اول الذکر تینوں موضوعات کی طرح یہ موضوع بھی تقریباً اسی دور کی پیداوار ہے، فرق صرف اتنا ہے کہ اول الذکر تینوں موضوعات صرف برصغیر ہندو پاک کا مسئلہ ہیں جب کہ آخر الذکر موضوع ایک عالمگیر مسئلے سے تعلق رکھتا ہے۔ ڈاکٹر اعجاز حسین کے بقول۔

”دوسری عالمی جنگ کے بھیانک اثرات ابھی پوری طرح ختم نہ ہوئے تھے کہ لوگوں کو تیسری جنگ کا اندیشہ ہونے لگا۔ آلات حرب نئے انداز اور نئے خطروں کے ساتھ وجود میں آنے لگے۔ ایٹم بم، ہائیڈروجن بم اور اسی طرح کے اور بھی ملک بلکہ قیامت خیز ہتھیار مختلف ملکوں میں بننے لگے، اگلی ہلاکت خیزی کا اندازہ کرنا بھی مشکل ہے۔ ایک گولہ آدمی دنیا کو بیک وقت خاکتر کر دینے کے لئے کافی سمجھا جاتا ہے۔ اسکا ایک ہلکا سا اندازہ ہیروشیما میں امریکہ دوسری جنگ عالمگیر کے دوران میں کر چکا تھا۔ جاپان پر جو کچھ گزری اسکو تو وہ آج تک نہیں بھلا سکا مگر اسکے خوفناک نتائج سن کر دنیا کا نپ اٹھی اور اب تو یہ سامان لوب اور بھی ترقی یافتہ ملکوں میں سامنے آیا ہے اس کے



ساتھ ساتھ اور دوسرے جہاں سوز آلات جنم پارہے ہیں۔ دنیا ان کا تصور کر کے لرزہ بر اندام ہو جاتی ہے۔ ان کی روک تھام کے لئے امن کی دہائی دیتی ہے۔ لاکھوں سال کی ترقی یافتہ تہذیب کو یوں برباد ہوتے کون دیکھ سکتا ہے؟ باشعور لوگ زیادہ سے زیادہ تعداد میں جنگ کی مخالفت اور امن کی موافقت میں ہم آواز ہیں۔ منظم طریقہ پر امن قائم رکھنے کی کوشش کی جارہی ہے، دنیا اسی فکر میں ہے کہ جس طرح بھی ہوا لڑائی اب کہیں نہ ہو۔ بجز چند سر پھرے اشخاص اور خود غرض ممالک کے تمام انسان خواہش مند ہیں کہ امن قائم رہے۔“ ۱

ساری دنیا کو جو ایک جنگ عظیم کا خطرہ درپیش تھا اس سے بچنے کے لئے اقوام عالم ایک پائیدار امن کے قیام کی ضرورت شدت کے ساتھ محسوس کر رہی تھیں۔ یہ ضرورت بالا خر ایک باقاعدہ عالمی تحریک کی شکل میں ابھر کر سامنے آئی۔ 1984 میں پولینڈ میں ایک عالمی کانفرنس کا انعقاد عمل میں آیا، اس کانفرنس میں دنیا کے 45 ملکوں نے اپنے تقریباً 500 نمائندے بھیجے جنہوں نے عالمگیر پیمانے پر امن کا پیغام عام کرنے کی غرض سے ایک عالمی امن کانگریس کی تشکیل کی جو دنیا بھر کی سرکردہ ہستیوں پر مشتمل تھی۔ اس کے بعد بوڈاپیسٹ، نیویارک اور پیرس وغیرہ میں بھی زبردست اجلاس منعقد کئے گئے۔ عالمی امن کانگریس کی روز افزوں مقبولیت اور اس کے بڑھتے ہوئے حلقہ اثر کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ 20 اپریل 1949 کو پیرس میں منعقدہ اجلاس میں دنیا کے 72 ممالک کے مندوبین نے حصہ لیا جن میں عالمگیر شہرت کے حامل شاعر و ادیب، مذہبی اور سماجی رہنما، مفکر اور سائنس دان، ماہرین تعلیم اور دیگر فنکار شامل تھے۔ امن کانگریس کے پیرس منشور میں لکھا گیا تھا کہ ہم دنیا کے سب لوگوں کی قومی آزادی، ان کے باہمی پر امن اختلاط اور ان کے حق خود



ارادت کے لئے کوشاں ہیں کیونکہ آزادی اور امن کے یہ نہایت اہم ذرائع ہیں۔ ہم ان تمام معاہدوں کے مخالف ہیں جو جمہوری آزادیوں کو محدود کر کے اور پھر ان کا گھاٹ گھونٹ کر جارحانہ اقدامات کے لئے راستہ ہموار کرتے ہیں۔ ۱

اقوام عالم کے نام امن کانگریس کا پیغام یہ ہے۔  
 ”حصول امن کی جدوجہد میں جرات اور اعتماد سے کام لو  
 ہم متحدہ ہونا چاہتے ہیں۔

ہم متفق ہونا جانتے ہیں۔  
 اور ہم نے طے کر لیا ہے کہ امن کی لڑائی  
 اپنی زندگی کی لڑائی جیت کر ہی دم لیں گے۔ ۲

1950 میں جب کوریا کی جنگ چھڑی تو دنیا بھر کے امن پسندوں کو تیسری جنگ عظیم کا خطرہ سروں پر منڈلاتا ہوا محسوس ہوا جس کے نتیجے میں امن تحریک کا کام مزید زور شور سے ہونے لگا۔ برصغیر ہند و پاک میں بھی امن کانفرنس منعقد کی گئیں۔ جن کے لئے مشاہیر عالم نے بھی اپنے پیغامات بھجوائے۔ پٹر بلک مین نے اپنے پیغام میں لکھا ہے کہ ہم سب مل کر ایک ایسی دنیا کے لئے جدوجہد کر سکتے ہیں جس میں انسانی قوت اور ذہانت کا مصرف ایک مقصد ہو سکتا ہے وہ یہ کہ انسان ساری کائنات پر حکمران ہو، اس مقصد کے پیش نظر امن کے سپاہیوں کو ہر مقام پر امن کے دشمنوں اور ان کی مکروہ سازشوں کو بے نقاب کرنا چاہئے۔ ۳

روسی ادبوں نے اپنے پیغام میں واضح لفظوں میں کہا کہ ہم امن کے حامی ہیں۔ ہم جنگ کے مخالف ہیں ہم چاہتے ہیں کہ مائیں اور بہنیں پھر بیوہ اور بے گھر نہ ہوں۔

۱۔ عالم گیر امن کانگریس (پیرس) کا منشور: نقوش لاہور شمار نمبر 7

۲۔ عالم گیر امن کانگریس (پیرس) کا منشور: نقوش لاہور شمار نمبر 7 عالمگیر امن نمبر

۳۔ پیغامات سویرا۔ لاہور شمار نمبر 8.7



ہم چاہتے ہیں کہ دنیا بھر کے عوام انسانوں کی طرح زندگی بسر کریں۔ ہم چاہتے ہیں کہ انسان اپنے آپ کو زندگی کا حاکم محسوس کرے نہ کہ وہ اینگلو امریکی سامراجیوں کا غلام بن جائے جو دنیا کو ایک نئی جنگ میں جھونکنا چاہتے ہیں۔ ج۔ ۱۔

ٹی این پرنٹ لی اپنے پیغام میں لکھا ہے کہ:

”موجودہ سماج میں ادیب جنگ یا امن کے سلسلے میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔۔۔ اگر یہ سب امن قائم رکھنے کا تہیہ کر لیں اور اپنی تحریروں سے ہر قسم کے جھوٹ افتر اور غلیظ پروپیگنڈے کو خارج کر دیں تو وہ یقیناً امن کی ایک بڑی لڑائی جیت لیں گے۔“ ۲۔

برصغیر ہندوپاک میں منعقدہ امن کانفرنس میں دونوں ملکوں کے دانشوروں نے جو اعلان نامے جاری کئے ان کانفرنس مضمون پریس کانفرنس کے منشور اور محولہ پیغامات سے مختلف نہیں تھا۔ بقول ڈاکٹر وحید اختر۔

”ہندوستان اور پاکستان میں امن تحریک نے کہیں کہیں ادب کے ”ہندوستان اور پاکستان میں امن تحریک نے کہیں کہیں ادب کے اچھے نمونے بھی پیش کئے“ نئی نسل جو دوسری جنگ کے دوران ہوش سنبھال رہی تھی جس نے عالمگیر نفرت اور خونریزی میں حصہ نہیں لیا تھا جنگ کے بعد بھی اس کے ہولناک اثرات کو نہ صرف دیکھ رہی تھی بلکہ ان سے گزر رہی تھی، محسوس کر رہی تھی اور اپنے کو ”روحانی خلا“ میں پار رہی تھی، ان لوگوں نے امن تحریک کا بھی ساتھ دیا اور امن کے موضوع پر خوبصورت چیزیں بھی لکھیں لیکن ابھی یہ فنی طور پر اتنے پختہ نہیں ہوئے تھے کہ نعرہ بازی اور ادبی صحافت سے اپنے آپ کو بچا سکتے۔“ ۱۔



بہر حال اردو میں امن تحریک بڑے جوش و خروش کے ساتھ چلی جس کے زیر اثر عالم گیر امن کے موضوع پر بے شمار نظمیں، افسانے، ڈرامے اور رپورٹاژ وغیرہ لکھے گئے ان دنوں اس موضوع کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ لاہور کے مشہور مقبول مجلہ ”نقوش“ نے اپنا ساتواں شمارہ ”عالمگیر امن نمبر“ کی شکل میں شائع کیا۔ کرشن چندر کا مشہور افسانہ ”موبی“ احمد ندیم قاسمی کا ”ہیروشیما سے پہلے : ہیروشیما کے بعد“ خدیجہ مستور کا ”حماز سے دور“ دیوبندر اسر کا افسانہ ”پلازمہ کے جراثیم“ سجاد ظہیر، رضیہ سجاد ظہیر، خواجہ احمد عباس، شری نواس لاہوتی اور پرکاش پنڈت وغیرہ کے رپورٹاژ اور اختر الایمان، مخدوم محی الدین، مجید احمد، احمد ندیم قاسمی، ساحر لدھیانوی، فیب الرحمان، حمایت علی شاعر، سلام مچھلی شہری، کیفی اعظمی، مخدوم جالندھری، ظہور نظر، حسن ظاہر، تاجور سامری اور بلراج کومل وغیرہ کی نظمیں اسی دور کی یادگار ہیں۔ اس موضوع پر سب سے زیادہ تخلیقات نثر کے بجائے نظم میں لکھی گئیں جن میں متذکرہ شاعروں کی اعلیٰ معیار کی تخلیقات کے ساتھ ساتھ بے شمار ایسی نظمیں بھی تھیں جو بقول باقر مہدی: ”اس موضوع کی توہین کے مترادف ہیں“۔

ان نظموں سے قطع نظر امن عالم کے موضوع پر اختر الایمان نے چند خوبصورت نظمیں تخلیق کیں جو اپنے مخصوص و منفرد انداز کی وجہ سے آج بھی اتنی ہی دلکش اور تازہ کار محسوس ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر ایک نظم سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو۔

ہم نے اس لاش کو بے گورد کفن چھوڑ دیا  
ارض مغرب تھی آغوش تھی شاید اس کو  
بھینچ لے پیار سے اور لوریاں دے دے کے  
میں زمیں ہوں مجھے ہر رنگ میں تم پیارے ہو

میں یہ تفریق نہ کپاؤں گی کس مٹی نے  
تم کو پالا جس پران چڑھایا تھا کبھی  
کس نگہ سوز نے محبوب بنایا تھا کبھی  
میری اولاد ہو تم شرق میں بھی غرب میں بھی  
میں زمیں ہوں مجھے ہر رنگ میں تم پیارے ہو

اختر الایمان

یہاں جنگ کی تباہ کاری کو زمین کی نظر سے دیکھا گیا ہے جو رنگ اور خط و سمت  
کی تفریق سے بالاتر ہے اور تمام انسانوں کو اپنی اولاد مانتی ہے۔ اب انکی ایک دوسری  
نظم سے یہ اقتباس دیکھئے۔

دہقان سنوارتا ہے مٹی  
چن چن کے بکھیرتا ہے دانے  
اور سوچتا جا رہا ہے جی میں  
پھر آئے گی جنگ آزمانے  
اور دل کو ٹوٹا ہے رک کر  
پھر دور افق کو دیکھتا ہے  
کچھ رنگ سے تیرگی میں ڈوبے  
مجبور افق کو دیکھتا ہے

اختر الایمان

اس نظم میں شاعر نے جنگ کو ایک کسان کے نقطہ نظر سے پیش کیا ہے۔ جسے  
جتنائی اور بوائی کرتے وقت گزشتہ جنگ اور اس کی پیدا کردہ ہولناکیاں کی یاد آتی  
ہے اور بیساختہ اس کی آنکھوں سے آنسو نکل کر اس مٹی میں جذب ہو جاتے ہیں،  
اسے سارے کھیت، بیاہاں اور سرسبز درختوں پر لگے ہوئے پھول اور پھل بھی جنگ  
کی آگ میں جلتے جھلکتے محسوس ہوتے ہیں لیکن وہ خوف اور مایوسی کا شکار ہو کر بیٹھے



رہنے کے بجائے مٹی کو سنوارنے اور دانے بکھیرنے کا عمل جاری رکھتا ہے اس نظم میں اشارت کے فن کو کمال خوبی سے برتا گیا ہے۔

اس موضوع پر لکھی گئی دو خوبصورت نظمیں ”بنگل سے کوریا تک“ (حمایت علی شاعر) اور ”پرچمائیاں (ساحلہ حیوانی) ہیں جو اردو نظم کے سرمائے میں اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ حمایت علی شاعر کی نظم مارچ 1954 میں ”شاہراہ“ کے سالنامہ میں شائع ہوئی تھی اور ”پرچمائیاں“ نومبر 1955 میں منظر عام پر آئی۔ دونوں نظموں میں گہری مماثلت پائی جاتی ہے جس کی ایک وجہ فلیش بیک تکنیک کا فنکارانہ استعمال اور دوسری وجہ محاکاتی انداز ہے۔ ”بنگل سے کوریا تک“ کا یہ حصہ ملاحظہ ہو۔

سارے بنگال کی زمیں تھی آج	موت کی اک میب بازی گاہ
ایک میرا ہی گھر نہ تھا برباد	ساری تہذیب ہو چکی تھی تباہ
ہر تقدس کی کوکھ تھی ٹپاک	ہر تعلق کا اندروں تھا سیاہ
مائیں بیٹوں کے پہلوؤں میں دفن	بہنیں بھائیوں کی عشرت گاہ
پارہ پارہ تھا شیشہ ٹاموس	گودیوں میں ہمک رہے تھے گناہ
اسی قبروں کی زندہ بہتی میں	دفن تھی میری کائنات تمام
اسی جنت کے نرم شعلوں میں	زندگی جل رہی تھی صبح و شام
آئینہ خانہ تصور میں	ایک اک نقش ابھرتا آتا ہے
اور کچھ دیر تھر تھراتے ہی	آپ ہی آپ ڈوب جاتا ہے

”بنگل سے کوریا تک“ دس حصوں پر مشتمل ہے۔ حمایت علی شاعر کے مطابق ”بنگل سے کوریا تک“ ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ بنگال دوسری عالم گیر جنگ سے دور رہ کر بھی پچاس لاکھ انسانوں کا مدفن بن گیا اور کوریا، تازہ ہیرو شیماء اور یہ ہیرو شیماء جتنی تیزی سے پھیلتا جائے گا، بنگال بھی اسی سرعت سے پھیلتا جائے گا۔ یہ نظم ہندوستانی عوام کے اس بیدار ہوتے ہوئے شعور کی داستان ہے جو گزشتہ جنگ سے مختلف ارتقائی منزلیں طے کرتا ہوا آج اس مقام پر پہنچ گیا ہے کہ جنگ بازوں کو نئے



کوریہ کی تلاش مشکل ہو گئی ہے۔“

مٹی کو سنوارنے اور دانے بکھیرنے کا عمل جاری رکھتا ہے۔ اس نظم میں اشاریت کے فن کو کمال خوبی سے برتا گیا ہے۔

”ساحر لدھیانوی کی مشہور طویل نظم ”پرچھائیاں“ میں بھی گزشتہ جنگ کی تباہ کاریوں کی یادیں ہیں جو وہ محبت کرنے والے دلوں کو تعمیر نو کی طرف مائل کرتی ہیں وہ آنے والی نسلوں کو ایک حسین، بہتر اور پرامن دنیا دینے کی خواہشمند ہیں۔ اس ضمن میں ساحر لدھیانوی لکھتے ہیں کہ اس وقت ساری دنیا میں امن اور تہذیب کے تحفظ کے لیے جو تحریک چل رہی ہے یہ نظم اس کا ایک حصہ ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہر نوجوان کو یہ کوشش کرنی چاہیے کہ اسے جو دنیا اپنے بزرگوں سے ورثے میں ملی ہے وہ آئندہ نسلوں کو اس سے بہتر اور خوبصورت دنیا دے کر جائے گا۔“<sup>۱</sup>

پرچھائیاں خالص محاکاتی نظم ہے لیکن اس میں ساحر نے حسب ضرورت وضاحت اور اشاریت دونوں سے کام لیا ہے اور مقصد کو نہایت خوبصورتی اور فنی سوجھ بوجھ کے ساتھ پیش کرنے کی سعی کی ہے۔

آموں کی لچکتی شاخوں سے جھولوں کی قطاریں ختم ہوئیں  
دھول اڑنے لگی بازاروں میں بھوک اگنے لگی کھلیانوں میں  
ہر چیز دکانوں سے اٹھ کر روپوش ہوئی تہہ خانوں میں  
بد حال گھروں کی بد حالی بڑھتے بڑھتے جنجال بنی  
مہنگائی بڑھ کر کال بنی ساری بستی کنگال بنی

۱۔ حمایت علی شاعر بنگال سے کوریہ تک سالنامہ شاہراہ: 1954

۲۔ ساحر لدھیانوی: پیش لفظ ”پرچھائیاں“



چرواہیاں رستہ بھول گئیں پناریاں پگھٹ چھوڑ گئیں  
 کتنی ہی کنواری ابلائیں ماں باپ کی چوکھٹ چھوڑ گئیں  
 افلاس زدہ دہقانوں کے مل بیل بکے، کھلیان بکے  
 بیٹے کی تمنا کے ہاتھوں جینے ہی کے سب سامان بکے  
 کچھ بھی نہ رہا جب بکنے کو جسوں کی تجارت ہونے لگی  
 خلوت میں بھی جو ممنوع تھی وہ جلوت میں جسارت ہونے لگی  
 (پرچمائیائے ساحر لدھیانوی)

احمد ندیم قاسمی نے جہاں عالمگیر امن تحریک سے متاثر ہو کر ”ہیروشیما سے پہلے  
 اور ہیروشیما کے بعد“ ایسا افسانہ لکھا وہیں ایک حساس شاعری کی حیثیت سے ”آخری  
 فیصلہ“ جیسی نظم بھی تخلیق کی۔ جس میں ایک انسان کے دل کو ”ساری انسانیت کا  
 حرم“ قرار دیتے ہوئے تیسری عالم گیر جنگ نہ ہونے کے عزم کا اظہار کیا گیا تھا۔

کہ آج ایک انسان کا دل ساری کائنات کا حرم ہے  
 آج دنیا میں جتنے بھی انسان ہیں۔ ایک انسان ہیں  
 آج ایک آدمی آدمیت مجسم ہے  
 اور آدمیت کا یہ آخری فیصلہ ہے

کہ ہم اپنی دنیا کو ویران ہونے نہ دیں گے  
 ہم نئی جنگ عالم کا اعلان ہونے نہ دیں گے

جنگ اور عالمگیر امن کے موضوع پر چند اور نظموں سے یہ اقتباسات ملاحظہ  
 ہوں، فیب الرحمان اپنی ایک نظم بعنوان ”گونج“ میں فرط مستی سے مچلتے ہوئے انسان  
 کی مضطرب اور شدت سے گرمائی ہوئی آواز سنتے ہوئے کہتے ہیں۔

میرا ہر تار وجود

اسی آواز میں تحلیل ہوا چاہتا ہے

اے خدایان کلیسا و حرم

اے جفا پیشہ سیاست کے علمبردارو!

آج لکار کے کہتی ہے زبان انسان

زندہ بادا من جہاں

تم اس آواز سے تھراتے ہو

اور میں اس کے حسین دھاگوں سے

اپنے نعماں بنا کرتا ہوں

مخمر جالندھری بھی جنگ بازوں اور ان کی پُرفریب چالوں سے پوری طرح

باخبر ہیں اپنی نظم بعنوان ”رن بھومی جیج اٹھی“ میں وہ نہایت واضح انداز میں ان

سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں۔

”یہ تم ستم گر پھر آرہے ہو

وہی پرانا وطن پرستی کا بوڑھا لکڑا فریب کھا کر

پھر آرہے ہو مجھے تم اپنا لہو پلانے

سڑی ہوئی سر بیدہ لاشوں کی گندگی میں مجھے بسائے

دبے ہوئے مجھ میں سب خزانے لذیذ پھل خوشے اور دانے

تمہارے خون اور پیپ کی آبیاریوں میں لتھڑ گئے ہیں

تکلف سے پہلے سڑ گئے ہیں“

مخدوم محی الدین نے اپنی نظم ”اندھیرا“ میں ترقی پسند شاعری کے عام

اسلوب سے ہٹ کر بے حد مختلف اور منفرد انداز میں نہایت فنکارانہ انداز سے



اس موضوع کو برتا ہے۔ مخدوم نے اپنی اس نظم میں اشاریت کے فن سے خوب کام لیا ہے برخلاف اس کے ”جانے والے سپاہی سے پوچھو“ میں مخدوم کا بیان راست اور قدرے ساٹ ہو جاتا ہے۔

رات کے ہاتھ میں اک کاسہ دریوزہ مگری

یہ چمکتے ہوئے تارے

یہ دمکتا ہوا چاند

بھیک کے نور میں مانگے کے اجالے میں مگن

یہی ملبوس حریری، یہی ان کا کفن

”شب کے سنائے میں رونے کی صدا

کبھی بچوں کی

کبھی ماؤں کی

چاند کے، تاروں کے ماتم کی صدا

رات کے ماتھے پہ آزرده ستاروں کا ہجوم

صرف خورشید درخشاں کے ٹکٹے تک ہے

رات کے پاس اندھیرے کے سوا کچھ بھی نہیں“

عبوری دور کے ادبی مسائل نے جن بحثوں کو جنم دیا ان میں ادب اور

سیاست، ادب اور صحافت، ادب اور پروپیگنڈہ، ادیب کی انفرادیت، اظہار خیال

کی آزادی کا مسئلہ، ادب اور فحاشی وغیرہ کے علاوہ خصوصی طور پر ادب میں جمود اردو کی ادبی روایت، اسلامی ادب، روایت کی ضرورت و اہمیت، غزل کا احیا اور غزل میں اسلوب میر کی تجدید قابل ذکر ہیں۔ ان میں سے بیشتر موضوعات پر بحثوں کے سرچشمے محمد حسن عسکری کے فکر انگیز مضامین رہے ہیں۔

گزشتہ صفحات میں کہا جا چکا ہے کہ تقسیم وطن سے پیدا شدہ حالات و مسائل اور پھر احتساب کی بدعت نے ہمارے تخلیق کاروں کو بے طرح متاثر کیا۔ یہ اثرات تخلیقی سطح پر بھی ظاہر ہوئے جس کے نتیجے میں ادب میں جمود کی بحث چھڑ گئی۔ یہ بحث پہلے ترقی پسند مصنفین ہی سے متعلق سمجھی گئی لیکن جب محمد حسن عسکری نے بھی ادب میں جمود کا اعلان کر دیا تو اس کے دائرے میں پورا اردو ادب آگیا۔ آگے چل کر انھوں نے ماہنامہ ”ساقی“ (ستمبر 1953) میں ”جھلکیاں“ کے تحت یہ اظہار خیال کیا کہ سرمایہ داری کی موت کا اعلان ہو چکا۔ خدا کی موت کا اعلان ہو چکا۔ اردو ادب کی موت کے اعلان سے لوگ کیوں ہچکچا رہے ہیں کیوں کہ اب تو معاملہ جمود و انحطاط سے بھی آگے پہنچ چکا۔ اگر صاف صاف اردو ادب کی موت کا اقرار کر لیا جائے تو بہتر ہو۔ معروف ترقی پسند ناقد سید احتشام حسین نے اپنے مضمون بعنوان ”ادب اور جمود“ میں ان تمام بحثوں کا احاطہ کرتے ہوئے جمود کی عام طور پر کی جانے والی تشریح اس طرح کی ہے۔

”1۔ پرانے اچھے لکھنے والوں نے یا تو لکھنا چھوڑ دیا ہے یا بہت کم کر دیا ہے یا جو کچھ لکھا ہے وہ ان کی پہلے کی تخلیقات کے مقابلے میں کمتر درجے کا ہے یا اپنی پہلی کہی ہوئی باتوں کو دہرا رہے ہیں۔



2۔ پرانے اچھے لکھنے والے کچھ دنوں تک تو زمانے کے ساتھ چلے اب وقت کے تقاضوں کو یا تو سمجھ نہیں رہے ہیں یا ایک جگہ ٹھہر گئے ہیں اور وقت کا ساتھ نہیں دے رہے ہیں۔

3۔ نئے لکھنے والے پیدا نہیں ہو رہے ہیں یا پیدا تو ہو رہے ہیں مگر معمولی تخلیقی صلاحیتیں رکھتے ہیں اس لئے جس ادب کی تخلیق ہو رہی ہے وہ معمولی کمزور اور بے جان ہے۔

4۔ رسائل کم چھپتے ہیں۔ کتابوں کی اشاعت میں کمی ہے، ان رسائل اور کتابوں کی اشاعت زیادہ ہے جس میں معمولی جنسی، جاسوسی اور فلمی چیزیں شائع ہوتی ہوں۔“ 1۔

ادب میں جمود کے اعلان کے ساتھ ہی اس موضوع پر بحث کا گویا ایک باب کھل گیا کسی نے ادبی جمود کو مصنفین کی محض سے تعبیر کیا۔ کسی نے اسے گزشتہ کئی برسوں سے زیر زمین ہونے والی تبدیلیوں کی خارجی علامات قرار دیا تو کسی نے اسے مصنفین میں تخلیقی لگن کے فقدان کا نتیجہ بتایا۔ کسی نے اسے ایک قسم کے ذہنی تعطل کا نام دیا اور کسی نے اس مخصوص صورت حال کو ادبی انحطاط سے موسوم کیا۔ غرض یہ کہ جتنے منہ اتنی باتیں تھیں جن کے درمیان جمود کی تعریف کا تعین بھی آسان کام نہ تھا۔ دیویندر اسر نے اپنے ایک مضمون میں جمود کی تعریف ان لفظوں میں بیان کی ہے۔

”ادبی جمود کے آثار مختلف پہلوؤں کی صورت میں رونما ہوتے ہیں۔ ادبی انجمنوں میں بے تعلقی اور انتشار، کیفوں اور رستورانوں میں ادب و فن پر بحث و مباحثہ کی عدم موجودگی ادیبوں کی محفلوں میں سکون، ان کی روزمرہ کی ملاقاتوں میں



ادب فن کے علاوہ رسمی گفتگو، کچھ ذاتیات اور کچھ رسمی جملے، تنقید میں ذاتی تعصب، فکری نمو کا فقدان، سلیبت اور مطالعے کی کمی کی جھلک، ادبی اصولوں سے لاعلمی، سنجیدہ پڑھوں کی تعداد اشاعت میں کمی اور نئے پڑھوں کے لئے حوصلہ شکن مصائب، قارئین کی بے حسی اور گھٹیا ادب کی روز افزوں ہردلعزیزی، ادبی کتابوں کی اشاعت اور فروختگی میں کمی اور جو تھوڑی بہت تخلیقات سامنے آ رہی ہیں، ان میں زندگی، تڑپ، حرکت اور حسن کا فقدان۔ یہ سب آثار ادبی جمود کی غمازی کرتے ہیں۔ لیکن ادبی جمود کی سب سے بڑی خصوصیت تخلیقِ گلن کی زنگ آلودگی ہے جب تخلیق کی گلن ہی ختم ہو جائے یا روایتی بن کے رہ جائے تو اسے ادبی جمود کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ یہ الفاظ دیگر تخلیقی محرک کی بے حسی کا نام ادبی جمود ہے، جو مختلف شکلوں میں رونما ہوتا ہے۔“ ۱

ظاہر ہے کہ ان میں بہت سی باتیں ایسی ہیں جو کسی بھی دور کے ادب کے بارے میں کہی جاسکتی ہیں لیکن ان کا لازمی نتیجہ ادبی جمود قرار نہیں دیا جاسکتا ہے۔ پھر بھی سو خرا ل ذکر بات اپنے اندر بڑا وزن رکھتی ہے جسے صاحبِ مضمون نے ادبی جمود کی سب سے بڑی خصوصیت سے موسوم کیا ہے۔ یعنی تخلیقِ گلن کی زنگ آلودگی لیکن آزادی کے بعد جس دور کے اردو ادب کے بارے میں ادبی جمود کی بات کہی جا رہی تھی اس میں تخلیقِ گلن کی زنگ آلودگی کا کوئی سوال ہی نہیں تھا۔ لہذا اسے جمود سے تعبیر کرنا صحیح بات نہ تھی۔ دراصل یہ لکھنے والوں کے رویوں سے پیدا شدہ ایک ایسی مخصوص صورت حال تھی جسے اس کے صحیح سیاق و سباق میں دیکھے، سمجھے اور تجزیہ کئے



بغیر عجلت میں نہ صرف یہ کہ ”جمود“ کا نام دے دیا گیا تھا بلکہ بوکھلاہٹ میں اس سے بھی آگے بڑھ کر ادب کی موت ہی کہہ دیا گیا تھا۔ کئی رسالوں نے اس موضوع پر ادارے اور مضامین شائع کئے ادب کی موت کی افواہ کے تعلق سے اظہار خیال کرتے ہوئے مدیر ”سویرا“ نے لکھا:

”آج کل ہر طرف جو ایک شور مچا ہے کہ ادب مر گیا اس کی وجہ صرف یہی ہے کہ وہ لوگ جنہیں لوگوں نے ادیب سمجھا تھا ان کا ادب سے کوئی تعلق نہیں تھا اور جب دور ان جنگ میں عام پڑھے لکھے کی قدر ہونے لگی اور جب آزادی ملی تو یہ لوگ طرح طرح کے کاروبار میں لگ گئے ان لوگوں کی اصلی ضروریات و خواہشات کی تکمیل ہو گئی اور انہیں ادب کو حصول اقتدار کا ذریعہ بنانے کی ضرورت نہ رہی اور انہوں نے لکھنا لکھنا ترک کر دیا۔“ ۱

مدیر ”شعور“ نے اس عہد کی ادبی صورت حال کا تجزیہ کرتے ہوئے بڑے متوازن انداز میں ادبی جمود کے اعلان سے اختلاف ظاہر کیا اس کے نزدیک یہ دور تشکیک و تذبذب کا دور ہے جس میں:

”تقریباً ہر اچھے لکھنے والے کے ذہن میں یہ سوال کھٹک رہا ہے کہ کیا لکھا جائے؟ یہ ”کیا“ ہماری پوری سماجی، معاشی اور ادبی زندگی پر محیط سا ہو گیا ہے ہمارا ادیب آج ایک کشمکش دور ہے پر

آگیا ہے۔ ایک طرف تو وہ ساری روایات وہ سارا ادبی اور تہذیبی ورثہ ہے جس نے ہماری زندگی کو حسن، شائستگی اور فکر عطا کی۔ دوسری طرف موجودہ دور کی کش مکش طبع اور ہنگامہ خیز زندگی اور اس کے مختلف تقاضے اور جدید سائنس کے جدید اور ناقابل تردید اثرات ہیں۔ ہماری زندگی ہمارے تمدن اور ہماری فکر، کلچر اور پھر ادھر گزشتہ کئی سالوں میں ذہن کو ایسے شدید جھٹکے لگے ہیں کہ فکری و تخیل کی بنیادیں ہل گئیں جس سے ہم ابھی تک سنبھلنے بھی نہیں پائے ہیں مختلف سمتیں ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو گئی ہیں اور سچی بات یہ ہے کہ ہمارے ادیب ابھی اپنے آپ کو اس ہنگامے، اس گیر و دار میں اپنے آپ کو Adjust نہیں کر پائے ہیں اور یہ کام ایک دو دن یا دو چار سال کا ہے بھی نہیں۔ قوموں اور تہذیبوں کی زندگی میں اکثر ایسا دور آتا ہے۔“

ناصر کاظمی نے ادب میں جمود کی شکایت کرنے والوں کو یاد دلایا کہ تمام تر شعبہ ہائے زندگی عمل اور حرکت سے عبارت ہیں۔ اس حرکت اور عمل میں ہمیشہ یکسانیت نہیں رہتی بلکہ تیزی اور سستی آتی رہتی ہے جسے دھوپ چھاؤں کی کیفیت سمجھنا چاہئے، ادب کا حال بھی کچھ ایسا ہی ہے۔ ان کے مطابق:

”ہماری قوم جس تاریخی انقلاب سے گزری ہے اس سے ہمارے







تعلیم سے بہرہ ور نوجوانوں کی تعداد قابل لحاظ تھی۔ ان نوجوانوں نے مغربی ادب کا باقاعدہ مطالعہ کیا تھا اور اسی کی بنیاد پر ان کے سروں میں یہ سودا سایا ہوا تھا کہ ہم ایسا کچھ کر دکھائیں جو ہمارے ادب میں اب تک نہیں ہوا ہے۔ اس زعم میں انہوں نے اپنی تخلیقی کاوشوں اور تجربوں کو روایت سے بغاوت تصور کیا جب کہ بقول محمد حسن عسکری یہ بغاوت تھی ہی نہیں:

”ایک طرح دیکھیں تو نئے ادب والوں نے ادب میں کوئی بغاوت کی ہی نہیں۔ بغاوت تو آپ اس چیز کے خلاف کر سکتے ہیں جس کا تسلط آپ کے اوپر ہو۔ اس کے برخلاف مجموعی اعتبار سے نئے ادبوں کو اردو ادب کی تاریخ کا احساس تھا ہی نہیں۔ ان کی پشت پر اردو ادب نہیں بلکہ یورپ کا ادب تھا۔ خواہ انہوں نے اسے اچھی طرح پڑھا ہو یا نہ پڑھا ہو“۔ ۱

بہر حال روایت کو ٹھیک سے سمجھے بغیر نہ صرف اس سے بغاوت کا علم بلند کیا گیا بلکہ اس دھن میں بہ بانگِ دہل کچھ اس قسم کے خیالات کا اظہار بھی کیا گیا جن کی بنیادیں روایت سے لاعلمی پر استوار تھیں۔ مثلاً: تمام ہندوستانی شعرا زندگی سے بے خبر اور بے پروا تھے۔ ان کے جذبات اونچے، احساسات بے حقیقت تھے۔ (اختر حسین رائے پوری) غزل جاگیردارانہ تمدن کی یادگار اور فراری ادبوں کی پناہ گاہ ہے (ظ انصاری) غزل سائنقی خصوصیات کے ساتھ اردو ادب کی گردن پر ابھی تک سوار ہے۔ (سردار جعفری) میر قوطی اور فراری ہیں لہذا ان کی شاعری کا مطالعہ بے سود ہے۔ (راجندر سنگھ بیدی) مثنوی زہرِ عشق بوالہوسی اور لذت پرستی کی تلقین کرتی ہے (ہنس راج رہبر) اقبال فسطائیت کا ترجمان ہے۔ (اختر حسین رائے پوری) اقبال کی انفرادیت پرستی اور ہیرو پرستی خالص بورژوا تصور ہے جو اپنی آخری شکل میں فاشٹ کاروپ



دھار لیتی ہے۔ (سرور جعفری) ٹیگور اور اقبال کی شاعری پیاروں کی طرح زندگی سے گریز کرتی ہے (احمد علی) وغیرہ وغیرہ۔

اس رجحان کے شکار عموماً ترقی پسند مصنفین ہی ہوئے تھے۔ لہذا ممتاز حسین، مجنوں گورکھپوری، سید سجاد ظہیر، آل احمد سرور اور احتشام حسین دفیو جیسے متوازن فکر ناقدین نے اپنے مضامین کے ذریعے اس رجحان کا سد باب کرنے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں ممتاز حسین کا مضمون ”ماضی کے ادب عالیہ سے متعلق“ خصوصی طور پر قابل ذکر ہے جو اشاعت کے بعد ادبی حلقوں میں بحث کا موضوع بن گیا تھا۔ ممتاز حسین نے ماضی کے ادب سے متعلق اردو کے پر جوش ناقدین کے خیالات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا تھا۔

”ستم ظریفی تو اس وقت سے شروع ہوتی ہے جب میر و غالب کی شاعری میں کسانوں کی بغاوت اور پلاسی کی جنگ کا تذکرہ نہیں ملتا تو انہیں رجعت پرست کہہ کر الگ کر دیا جاتا ہے۔ تاریخ کا یہ میکا کی تصور ہمیں دوسری قسم کی غلط فہمیوں میں مبتلا کرتا ہے۔ کبھی کبھی ہم اشتراکی اور فیوڈل کا دو پلڑوں میں رکھ کر موازنہ کرنے لگتے ہیں اور جب فیوڈل نظام کا پلڑا ہٹا نظر آتا ہے تو پھر ماضی کی صحت مند روایات پر بھی حقارت سے دیکھنے کا یہ جذبہ دراصل تاریخ کو مٹانے کا جذبہ ہے اور تاریخ کو وہی مٹاتا ہے جس میں کچھ احساس کمتری ہوتا ہے وہ تمام ادیب و شعراء جو اپنے فن کو اس حد تک نہیں چمکا سکتے ہیں کہ اپنے کلام میں ایک ابدی حسن پیدا کر سکیں ماضی کی حسن روایات کو مٹانے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ ادبی حسن کا داہمہ ہی ختم ہو جائے۔“ ۱



ممتاز حسین نے اپنے اس مضمون میں یونانی انگریزی اور روسی ادب سے مثالیں دیتے ہوئے اس مسئلے کے حل کے لئے مارکسی نقطہ نظر سے ایک کسوٹی بنانے کی بڑی حد تک کامیاب سعی کی تھی۔ اس سلسلے میں آل احمد سرور کے ایک مضمون بعنوان ”توازن ادب اور زندگی میں“ کا ذکر بھی ضروری ہے۔ اس مضمون میں اپنی شعری اور لسانی روایت سے واقفیت کی ضرورت و اہمیت پر زور دیتے ہوئے کہا گیا تھا کہ میرد غالب اور اقبال سے گہری واقفیت کے بغیر اردو ادب میں بڑا درجہ تو کجا قابل ذکر درجہ بھی حاصل نہیں کیا جاسکتا۔<sup>۱</sup>

کچھ عرصے بعد راجندر سنگھ بیدی اور فہم راج رہبر کے مذکورہ بیانات (کہ میر فراری اور قنوطی ہیں لہذا ان کی شاعری کا مطالعہ بے سود ہے اور مثنوی زہر عشق بوالہوسی اور جنس پرستی کی تلقین کرتی ہے) کو پیش نظر رکھ کر سید سجاد ظہیر نے ”غلام رحمان“ عنوان سے ایک مضمون سپرد قلم کیا جس میں ان دونوں بیانات کی مذمت کرتے ہوئے واضح لفظوں میں کہا گیا تھا کہ یہ نقطہ نظر غلط ہے اور ترقی پسند اسے ہرگز قبول نہیں کر سکتے۔ اس قسم کے تمام رجحانات کے خلاف جدوجہد کرنی چاہئے۔<sup>۲</sup>

فرض کہ اردو کی ادبی روایت اور اس کی ضرورت و اہمیت سے متعلق محمد حسن عسکری کی چھیڑی ہوئی بحث اور ”جھلکیاں“ (ماہنامہ ساقی، فروری 1949) کے بعد ادبی روایت سے متعلق اظہار خیال اور مضامین کی اشاعت کا سلسلہ کئی سال جاری رہا جس میں ممتاز شیریں، محمد دین تاثیر، ناصر کاظمی، انتقار حسین اور سلیم احمد وغیرہ نے بھی حصہ لیا۔ تاہم محمد حسن عسکری کے اس خیال سے صرف نظر کرنا آسان کام نہ تھا۔

”پرانے ادب والوں کے پاس روایت ہے مگر انہیں یہ نہیں

۱۔ آل احمد سرور (مضمون) ”توازن ادب اور زندگی میں“ اردو ادب جولائی 1950

۲۔ سید سجاد ظہیر (مضمون) ”غلام رحمان“ ماہنامہ شاہراہ فروری مارچ 1951



معلوم کہ روایت زندہ کس طرح رہ سکتی ہے اور روایت کی زندگی کے کیا معنی ہیں؟ نئے ادب والوں کے پاس روایت کو زندہ رکھنے کے ذرائع ہیں مگر روایت کی اہمیت کا احساس نہیں۔ ادبی روایت کتنی ہی جاہد کیوں نہ ہو شعور کی تبدیلیوں کو نہیں روک سکتی کیونکہ خارجی محرکات کو نظر انداز بھی کر دیں تو بھی انسانی شعور ایک جگہ قائم نہیں رہ سکتا۔ روایت کو اگر زندہ رہنا ہے تو ان تبدیلیوں کے لئے کسی نہ کسی طرح جگہ نکالنی پڑے گی ورنہ روایت مرجائے گی۔ دوسری طرف یہ بھی صحیح کہ ہے شعور کی کوئی کیفیت بذات خود نہ تو بڑی اہم ہوتی ہے نہ معنی خیز۔ اسے معنی خیز بنانے کے لئے ضروری ہے کہ اس کا مقابلہ و موازنہ دوسری کیفیتوں سے کیا جائے۔ معنی تصادم ہی سے پیدا ہوتے ہیں۔ ایسا معنی آفریں تصادم روایت کے اندر رہ کر ہی واقع ہو سکتا ہے اور روایت ہی کے پاس اتنی مختلف کیفیتوں کا ذخیرہ ہوتا ہے کہ نئی کیفیت کو ایک پس منظر مل سکے اس لئے روایت کے اندر رہنا اور روایت کو وسعت دینا دونوں باتیں ضروری ہیں۔“ ۱

ادبی روایت سے متعلق بحث اور مضامین کی اشاعت کے ضمن میں ٹی ایس ایلیٹ کے ایک مضمون ”روایت اور انفرادی صلاحیت“ کے ترجمے کا ذکر بھی ضروری ہے جو ”سوریا“ (لاہور) کے شمارہ نمبر 17-18 میں خاصے اہتمام سے شائع کیا گیا تھا۔ (یہ ترجمہ مختار صدیقی نے کیا تھا) ٹی ایس ایلیٹ انگریزی ادب کا ایک ایسا ممتاز شاعر اور نقاد ہے جس کی تخلیقات و تنقیدات کو پیش نظر رکھ کر روایت کا صحیح مفہوم اور تصور اخذ کیا جاسکتا ہے۔ ایلیٹ روایت کو قصا کے طرز و انداز کی تہلید کے مترادف

نہیں مانتا اسی لئے اسے کتر یا بے وقعت شے سمجھ کر نظر انداز بھی نہیں کرتا بلکہ روایت کی اہمیت کو تسلیم کر کے اس کا پورا پورا احترام کرتا ہے۔ اپنے مضمون ”روایت اور انفرادی صلاحیت“ میں ایلیٹ لکھتا ہے۔

”روایت کا معاملہ بہت وسیع اہمیت کا حامل ہے۔ یہ میراث میں نہیں ملتی اور اگر کوئی اسے حاصل بھی کرنا چاہے تو اس کے لئے بڑے ریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ اولاً تو اس کے لئے تاریخی شعور کی ضرورت پڑتی ہے۔ جو ہر اس شاعر کے لئے لازمی ہے جو پچیس سال کی عمر کے بعد بھی شعر کہتا رہے۔ تاریخی شعور کے لئے ادراک کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف ماضی کی ماضیت کی بلکہ اس کی موجودگی کی بھی۔ تاریخی شعور ادیب کو مجبور کرتا ہے کہ لکھتے وقت جہاں اسے اپنی نسل کا احساس رہے وہاں یہ احساس بھی رہے کہ یورپ کا سارا ادب ہو مرے لے کر اب تک اور اس کے اپنے ملک کا سارا ادب ایک ساتھ زندہ ہے اور ایک ہی نظام میں مربوط ہے۔ یہ تاریخی شعور جس میں لازماً اور زماں کا شعور الگ الگ اور ساتھ ساتھ شامل ہے وہ چیز ہے جو ادیب کو روایت کا پابند بناتا ہے اور یہی وہ شعور ہے جو کسی ادیب کو ”زمان“ میں اسے اپنے مقام اور اپنی معاشرت کا شعور عطا کرتا ہے۔“ ۱

یہی نہیں بلکہ ایلیٹ کی نظر میں عہد حاضر کے تخلیق کاروں کے گزشتہ عہد کے تخلیق کاروں کے ساتھ رشتے کی اہمیت بھی کچھ کم نہیں۔ وہ لکھتا ہے۔

”کوئی شاعر کوئی فنکار خواہ وہ کسی بھی فن سے تعلق رکھتا ہو تن



تھا اپنی کوئی مکمل حقیقت نہیں رکھتا۔ اس کی اہمیت اور اس کی بڑائی اسی میں مضمر ہے کہ مرحوم شعراء اور فنکاروں سے اس کا کیا رشتہ ہے۔ اس کو الگ رکھ کر اس کی اہمیت متعین نہیں کی جاسکتی۔ اس کے لئے اسے مرحوم شعرا اور فنکاروں کے درمیان رکھ کر تقابل و تفاوت کرنا پڑے گا۔ میں اس اصول کو محض تاریخی تنقید ہی کا نہیں بلکہ جمالیات کا اصول سمجھتا ہوں۔“ ۱

دراصل ٹی ایس ایلیٹ کے نزدیک تخلیق کار کے لئے ماضی کا شعور ایک ایسی لازمی شے ہے جس کے حصول کے لئے اسے ہر ممکنہ سعی کرتے رہنا چاہئے اور پھر تاہم اس کی آبیاری بھی کرنی چاہئے کیونکہ یہ بات کہ اسے کیا تخلیق کرنا ہے بقول ایلیٹ۔

”اس وقت تک حاصل نہیں ہو سکتی جب تک وہ اس لمحہ میں زندہ نہ ہو جسے حال نہیں بلکہ ماضی کا لمحہ موجودہ کہہ سکتے ہیں اور جب تک وہ نہ صرف اس کا شعور رکھتا ہو کہ کون کون سی چیزیں مردہ ہو چکی ہیں بلکہ اس کا شعور بھی رکھتا ہو کہ کیا کیا چیزیں پہلے سے زندہ ہیں۔“ ۲

پہلے کہا جا چکا ہے کہ ادبی روایت کے بارے میں غور و فکر اور بحث مباحثوں کا سلسلہ کئی سال تک چلتا رہا۔ ”سوریا کے جس شمارے میں“ روایت اور انفرادی صلاحیت“ عنوان سے ٹی ایس ایلیٹ کے مضمون کا ترجمہ شائع ہوا تھا اسی کے ساتھ ”ایلیٹ“ روایت اور انفرادی صلاحیت“ عنوان سے ایک مذاکرہ بھی شامل اشاعت کیا گیا جس میں مختار صدیقی، مظفر علی سید، ظہیر کاشمیری، عبادت بریلوی، سجاد ظہیر، عارف

۱۔ ایلیٹ کے مضامین ترجمہ جمیل جالبی لاہور 1960ء ص 139

۲۔ ایلیٹ کے مضامین ترجمہ جمیل جالبی لاہور 1960ء ص 152



عبد المتین، ممتاز مفتی اور محمد حسن نے مذکورہ عنوان کے تحت اپنے خیالات کا اظہار کیا تھا۔ اس طرح اس عہد میں تخلیق کاروں میں روایت کی اہمیت کا احساس پیدا ہوا جس کے تحت اردو ادب کی روایت کو سمجھنے کی ضرورت بھی محسوس کی گئی۔

دوقوی نظریے کی بنیاد پر ہندوستان کی تقسیم تو ہو گئی تھی لیکن تاریخ، ادب، تہذیب اور ثقافت کی تقسیم کیونکر ممکن تھی۔ تقسیم کے بعد جب پاکستان وجود میں آگیا تو وہاں کے دانشوروں اور مصنفوں کو اس ضمن میں نہایت پیچیدہ مسائل سے نبھنا پڑا۔ ایک بے حد اہم اور گہرے مسئلہ یہ ابھرا کہ پاکستان کی تاریخ، ادب و فنون اور تہذیب و ثقافت کی علاحدہ شناخت کیسے قائم کی جائے۔ اس مسئلے کے حل کی کوششوں نے وہاں جڑوں کی تلاش کے رجحان کو جنم دیا جس کے زیر اثر روایت کی بحثوں کے درمیان پاکستانی ادب اور اسلامی ادب کی بحثیں چمڑ گئیں۔ یہ بحثیں بھی محمد حسن عسکری سے منسوب ہیں۔ انہوں نے ”ساقی“ (جولائی 1949) کے ادبی کالم ”جھلکیاں“ میں غالباً پہلی بار اس موضوع پر اظہار خیال کیا تھا۔ پاکستانی ادب یا اسلامی ادب کا نظریہ عام کرنے کی منصوبہ بند کوششوں کے باوجود پاکستان میں ملی شعور کی بنیادوں پر نہ تو قابل ذکر تخلیقات وجود میں آسکیں اور نہ اسلامی ادب کا نظریہ فروغ پاسکا گو کہ اس خصوص میں سعی کرنے والے چند قلم کار آج بھی موجود ہیں۔ تاہم واضح رہے کہ اسلامی ادب کے بارے میں محمد حسن عسکری اور جماعت اسلامی کے نقطہ نظر باہم دگر بہت مختلف ہیں۔ مثلاً عسکری ادب میں صداقت پسندی کی بات کرتے ہوئے جب پاکستانی یا اسلامی ادب کی شرط اولین یہ قرار دیتے ہیں کہ۔

”اس میں ریاکاری کو مطلق دخل نہ ہو۔ اگر آپ اسلام کے کسی اصول پر ایمان نہ لاسکے تو اپنے افسانے یا نظم میں اپنا پورا ذہنی یا روحانی تجربہ پیش کیجئے کہ فلاں فلاں نفسیاتی محرکات مجھے ایمان نہیں لانے دیتے۔“ ۱



تو یہ بات وہ قرآن حکیم یا رسول کریم کی تعلیمات کے حوالے سے نہیں بلکہ ایک فرانسیسی ادیب آندرے زید کے حوالے سے کہتے ہیں۔ محمد حسن عسکری کے اسلامی ادب کے تصور سے اختلاف کرتے ہوئے اسی زمانے میں فراق گورکھپوری نے بھی ”اسلامی ادب“ کے عنوان سے ایک عالمانہ مضمون سپرد قلم کیا تھا۔ جس میں نہایت مدلل انداز میں اس نظریے کو مسترد کیا گیا تھا۔ نقوش (لاہور) میں کچھ عرصہ یہ بحث بھی جاری رہی فراق گورکھپوری اپنے مضمون میں لکھتے ہیں۔

”ہندوستان اور پاکستان کے کئی حلقوں میں ہندو ادب یا اسلامی ادب ہندوستانی تہذیب یا اسلامی تہذیب کی باتیں اٹھتی رہتی ہیں اور تحریکیں چھڑتی رہتی ہیں۔ ایسے مسائل پر مناسب غور و فکر کرنا اور پھر صحیح اور کارآمد نتیجہ پر پہنچنا بڑی ذمہ داری کا کام ہے۔ ہمارا ادب و تہذیب بلکہ ہمارا اجتماعی شعور و کردار کیسا ہو؟ ہماری قومی زندگی کا جسم و جاں کیسا ہو؟ یہ سب باتیں فیصلہ کن حد تک اس پر منحصر ہیں کہ ہم جینے اور دنیا میں ترقی کرنے کے لئے کیا کیا کرتے ہیں۔ پہلے علم و تعلیم کو لیجئے۔ علوم ملکی مذہبی یا ملی نہ ہیں نہ ہو سکتے ہیں۔ علم و تعلیم کے معاملے میں ہندوستان و پاکستان کے لئے دنیا کے دوسرے غیر ہندو و غیر مسلم متمدن ملکوں اور قوموں سے کسی اہم لحاظ سے مختلف طریقہ اختیار کرنا ناممکن ہے۔ زراعت اور صنعت کے کاموں میں بھی غیر مسلم و غیر ہندو ترقی پذیر قوموں کے ساتھ قدم بقدیم چلتا ہے ہماری پوری اقتصادی زندگی، سیاسی زندگی، تمدنی زندگی، تمام اہم امور میں اور اہم پہلوؤں میں بنیادی اور مرکزی تصورات میں اور بڑے مقاصد میں دنیا کے بیدار ملکوں اور فرقوں سے مختلف نہیں ہو سکتی۔“ ۱



اپنے موقف کی وضاحت کرتے ہوئے فراق گور کھپوری مزید لکھتے ہیں۔

”بہت سی چیزوں میں مثلاً ہندوستان کی زبان یا زبانیں اور پاکستان کی زبان یا زبانیں، غذا یا غذائیں، پہناوا یا پہناوے اور کچھ رسوم ایشیا اور یورپ یا دنیا کے دوسرے حصوں سے مختلف رہیں گے لیکن ان اختلافات کو جزوی یا فروغی سمجھنا چاہئے۔ تہذیب اور تمدن کے معاملے میں دنیا ہندوستان اور پاکستان سمیت بڑی تیزی سے ایک وحدت کی طرف بڑھ رہی ہے۔ ایک اکھنڈ انسانیت کی تخلیق و تعمیر بہت تیزی سے ہو رہی ہے اور تمام ڈیڑھ اینٹ کی مسجدیں ڈھائی جا رہی ہیں۔ علوم ہی کے لئے نہیں بلکہ پوری تہذیب و تمدن کے لئے اب ایشیائی یا یورپی، مشرقی یا مغربی رہنا ناممکن ہو رہا ہے۔ نئی دنیا کی تاریخ یہ کلمہ پڑھ رہی ہے۔“ ۱

محمد حسن عسکری نے اس ضمن میں ڈاکٹر آفتاب احمد کے نام ایک خط میں لکھا کہ فراق صاحب نے اسلامی ادب ہی کی بحث چھیڑ دی ہے۔ اب بھلا انہیں کیا جواب دوں۔ پھر اصل بات یہ ہے کہ جب کسی کو پاکستانی ادب پیدا کرنے کی فکر ہی نہیں تو مجھے کیا پڑی ہے کہ میں خواہ مخواہ بحث مباحثے کرتا پھروں؟ ۲ اس خط سے پاکستانی ادب کی تحریک سے ان کی عدم دلچسپی کا اظہار ہوتا ہے لیکن یہ محض ایک وقتی کیفیت تھی۔ دراصل پاکستانی ادب کا مسئلہ اس قدر پیچیدہ تھا کہ اس کی صحیح تعریف متعین کرنا بھی جوئے شیر لانے سے کم نہیں تھا۔ ۳

۱۔ فراق گور کھپوری (مضمون) اسلامی ادب : نقوش لاہور فردری مارچ 1953

۲۔ محمد حسن عسکری کے خطوط بنیام ڈاکٹر آفتاب احمد : تخلیقی ادب : شاہ 4

۳۔ --- فرضیکہ کوئی ایسی کلید نہیں ملتی جس سے پاکستانی ادب کے مسئلے کو کھولا جاسکے اور ہندوستان میں پیدا ہونے والے ادب کے مقابلے پر اسکی انفرادیت کو ثابت کیا جاسکے۔ پھر ہندوستانی ادب تو ایک مسئلہ ہے ہمیں یہ بھی دکھانا ہے پاکستانی ادب دنیا کی اور قوموں کے ادب سے کس طرح مختلف ہے اور خود دنیائے اسلام میں پیدا ہونے والے ادب کے مقابلے پر اس کی کیا انفرادیت ہے۔“ (سلیم احمد (مضمون) پاکستانی ادب کا مسئلہ : معیار“ پاکستانی ادب نمبر)



ماضی کے ادب عالیہ اور ادبی روایت کے معاملے میں سرحد کے دونوں طرف کے اردو مصنفین کے انداز فکر میں مماثلت کے باوجود کسی قدر مختلف رویے دکھائی دیتے ہیں جو دونوں ملکوں کے اپنے حالات، ماحول اور سیاست کے اثرات کا نتیجہ قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ عقیل احمد صدیقی لکھتے ہیں۔

”ہندوستان میں روایت کے احیاء کا وہ انداز ناممکن تھا جو پاکستان میں اختیار کیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ روایت کی اہمیت اور ادب میں اس کی ضرورت تسلیم کرنے کے باوجود ہندوستان کے اردو ادیب روایت کی کسی نظریاتی بحث میں نہیں الجھے لیکن یہاں بھی 1947 کے بعد روایت پسندی کو فروغ ملا۔ ہندوستان کے ادیبوں نے بھی کلاسیکی ادب میں دلچسپی لی۔ غزل کو از سر نو زندہ کیا اور میر کے لہجہ کو اپنانے کی کوشش کی۔ فرق یہ ہے کہ پاکستان میں روایت کا وہ تصور مقبول ہوا ہے جسے حسن عسکری اور ناصر کاظمی وغیرہ نے پیش کیا۔ یعنی روایت ایک ناقابل تغیر حقیقت ہے جب کہ ہندوستان میں ایلیٹ کے تصور کو مقبولیت حاصل ہوئی۔“ ۱

بہر حال روایت اور کلاسیکیت کو سمجھنے اور ان سے رشتہ برقرار رکھنے کی سعی نے ایک طرف تو شاعری میں داخلی رجحان کو فروغ دیا جس کے نتیجے میں شعراء خارجی انداز سے گریز کرنے اور سیاسی موضوعات شاعری سے دامن بچانے لگے۔ لہجے کی خطابت آمیزی اور گھن گرج اب قہج اور ناگوار محسوس ہونے لگی اور دھیمے دھیمے گفتگو کا انداز پسند کیا جانے لگا۔ دوسرے یہ کہ ان روایتی اصنافِ سخن کے امکانات کو پھر سے آزمایا جانے لگا جو ترقی پسندی کے دور میں سخت ناپسندیدگی اور عتاب کا شکار



ہو کر بڑی حد تک نظر انداز ہو کر رہ گئی تھیں یا جن میں سے بیشتر اصناف کو فرسودہ اور فضول محض سمجھ کر طاق نسیان پر رکھ دیا گیا تھا۔ ان میں قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، واسوخت، شہر آشوب، ہجو، نوحہ، رباعی، قطعہ اور دوہا ایسی اصناف خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ غزل بھی کسی حد تک اسی ذیل میں آتی ہے کہ ترقی پسندی کے اوائل کے عہد میں اسے ”سامتی خصوصیات کی حامل“ قرار دے کر اس سے گریز کا رویہ بھی اختیار کیا گیا تھا۔

جعفر طاہر اور عبدالعزیز خالد نے کیٹوز اور منظوم ڈراموں کے علاوہ مثنوی اور قصیدہ ایسی اصناف میں بھی اپنی قادر الکلامی کے جوہر دکھائے۔ جاں نثار اختر اور فیب الرحمان نے ساقی نامے کی طرز میں طبع آزمائی کی۔ غلیل الرحمان اعظمی اور وحید اختر نے ہجو اور مرثیہ کی اصناف میں بھی اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا۔ رباعی ایسی سخت صنف کو جوش ملیح آبادی، یاس یگانہ چنگیزی اور امجد حیدر آبادی نے جس منزل تک پہنچایا تھا اس سے آگے لے جانا اگر ناممکن نہیں تو دشوار گزار ضرور تھا لیکن فراق گورکھپوری نے ”روپ“ کی رباعیات میں اس فن کو ایک بالکل نئی اور اچھوتی جت عطا کی ہے۔ فراق کی رباعیاں معنوی اور لسانی اعتبار سے اس عہد کے ایک زبردست اور خوش آئند تجربے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان رباعیات میں عورت کو جس روپ میں ابھارا گیا ہے اس کی نظیر اس سے پہلے کی اردو شاعری میں کہیں نظر نہیں آتی۔ مثال کے طور پر یہ رباعیاں ملاحظہ ہوں۔

ماں اور بہن بھی اور چیتی بیٹی گھر کی رانی بھی اور جیون ساتھی  
پھر بھی وہ کافی سرسری دیوی اور بیج پہ بیسوا د ہوس کی پتلی

۱۔ برطانوی سامراج جاگیرداری کی لاش کو کندھوں پر لئے ہوئے پھر رہی ہے جس کی عنونت اور گندگی ہمارے تمدن اور ادب میں زہریلا مادہ اور گندگی پیدا کر رہی ہے چنانچہ غزل اپنی تمام سامتی خصوصیات کے ساتھ اور ادب کی گردن پر ابھی تک سوار ہے۔“ علی سردار جعفری (مضمون) ترقی پسند مصنفین کی تحریک: نیا ادب: اپریل 1939



تس پیار سے دے رہی ہے میٹھی لوری ہلتی ہے سڈول بانہ گوری گوری  
ماتھے پہ ساک آنکھ میں رس ہاتھوں میں بچے کی ہنڈولے کی چمکتی ڈوری

وہ ہونٹ ڈری ڈری نگاہوں سے دعا معصوم آنکھوں میں اشک چھلکا چھلکا  
زہر اب وفا کو حسن کرتا ہے قبول یا بس کا پیالہ شیو نے ہاتھوں میں لیا

رکشا بندھن کی صبح رس کی پتلی چھائی ہے گھٹنا جگن پہ ہلکی ہلکی  
بجلی کی طرح لچک رہے ہیں لچھے بھائی کے ہے باندھتی چمکتی راکھی

محولہ بالا مثالوں سے ظاہر ہے کہ ”روپ“ کی رباعیات میں فراق گورکھپوری  
نے اس روایتی صنف کو بالکل نئے اور اچھوتے انداز میں برتا ہے اور اس طور سے  
امکانات کو نہایت کامیابی سے بروئے کار لانے کا بے مثال تجربہ کیا ہے۔

اردو میں واسوخت نگاری کا آغاز عہد میر میں ہوا تھا اور اس صنف میں اولیت  
کا سرا بھی میر ہی کے سر ہے۔ میر سے لے کر داغ تک واسوخت نگاری کی روایت  
ملتی ہے۔ اس کے بعد اس صنف کو فیض احمد فیض اور مخدوم محی الدین نے نئی زندگی  
عطا کی لیکن ان کے واسوخت اس صنف کی معینہ تعریف کے احاطے سے باہر کی چیز  
ہیں۔ مثلاً فیض احمد فیض نے جو واسوخت لکھا اس میں حسب دستور سب سے پہلے  
اظہار عشق کی ضرورت محسوس نہیں کی بلکہ اس جذبے کو بین السطور سے عیاں  
ہونے دیا۔ اس کے بعد نہ صرف یہ کہ معشوق کا سراپا نہیں لکھا بلکہ اس کی جنس بھی  
ظاہر نہیں ہونے دی اور روایتی انداز میں اس کی بے وفائیوں کا ذکر کرنے کی بجائے  
اس کے تمام جور و ستم کے لئے خود کو مورد الزام گردانا ہے اور اس پورے واسوخت  
میں ایک خاص قسم کی طنزیہ فضا پیدا کر کے اس طنز کے ذریعے واسوخت کی بنیادی  
شناخت برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔ ملاحظہ ہو۔

سچ ہے ہمیں کو آپ کے شکوے بجا نہ تھے  
 بے شک ستم جناب کے سب دوستانہ تھے  
 ہاں جو جفا بھی آپ نے کی قصے سے کی  
 ہاں ہم ہی کارند اصول وفا نہ تھے  
 آئے تو یوں کہ جیسے ہمیشہ تھے مہلوں  
 بھولے تو یوں کہ گویا کبھی آشنا نہ تھے  
 کیوں داد غم ہمیں نے طلب کی برا کیا  
 ہم سے جہاں میں کشتہ غم اور کیا نہ تھے  
 مگر فکر زخم کی تو خطاوار ہیں کہ ہم  
 کیوں محو صبح خوبی تیغ ادا نہ تھے  
 ہر چارہ مگر کو چارہ مری سے گریز تھا  
 ورنہ ہمیں جو دکھ تھے بہت لا دوا نہ تھے  
 لب پر ہے سخن مئے ایام ورنہ فیض  
 ہم سخن کلام پہ مائل ذرا نہ تھے

فیض کے بعد اسی انداز کی ایک بہترین مثال ساحر لدھیانوی کی نظم ”ملوام“ کی  
 شکل میں دیکھی جاسکتی ہے۔ فیض نے داسوخت کے علاوہ اسی دور میں ایک ”نود“  
 بھی لکھا ہے۔ شاعری کی دیگر اصناف کی طرح اردو میں نود عربی یا فارسی سے نہیں  
 آیا۔ ہمارے ادب میں کا آغاز دکن سے ہوا اور پھر شمال ہند میں میر و سودا نے اس کی  
 روایت کو مستحکم کیا۔ انہیں کے نوحے بعض خوبیوں کی بنا پر امتیازی حیثیت رکھتے  
 ہیں۔ فیض کا مذکورہ نود گو کہ بادی الفکر میں اس روایت سے انحراف کا احساس دلاتا  
 ہے لیکن درحقیقت اسی روایت کی تجدید کا نمونہ ہے۔ نود کا ابتدائی حصہ ملاحظہ ہو۔

مجھ کو شکوہ ہے مرے بھائی کہ تم جلتے ہوئے  
 لے گئے ساتھ مری عمر گزشتہ کی کتب



اس میں تو میری بہت قیمتی تصویریں تھیں  
 اس میں بچپن تھا مرا اور مرا عہد شباب  
 اس کے بدلے مجھے تم دے گئے جاتے جاتے  
 اپنے غم کا یہ دکھتا ہوا خوں رنگ گلاب

”شہر آشوب“ بھی ایک قدیم صنفِ سخن ہے جس کی روایت ہمارے شعری ادب میں خاصی پرانی ہے۔ شاکر تاجی، مرزا سودا، میر تقی میر اور نظیر اکبر آبادی وغیرہ کے شہر آشوب اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں۔ انقلاب 1857 سے متعلق شہر آشوب بھی کچھ کم اہمیت نہیں رکھتے لیکن داغ اور محسن کے بعد نبیب الرحمان نے اس صنف کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا۔ ان کا شہر آشوب اپنے عہد کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی حالات کا آئینہ ہے۔ نمونے کے طور پر یہ دو بند ملاحظہ ہوں۔

پڑے ہیں شاہراہوں پر مہاجر غریبوں کا نہیں کوئی ٹھکانا  
 کبھی تقدیر پر کرتے ہیں لعنت بناتے ہیں کبھی خود کو نشانہ  
 دیار اجنبی میں کون کس کا ستم کا چاہئے کوئی بھانا  
 سپاہی کی بندھی ہے ان سے رشوت زباں زد اس کی ہیبت کا فسانہ  
 بڑے انداز سے چلتا ہے تن کے

پڑھے لکھوں پہ ہیں کیا کیا مصائب نہیں یہ راز تجھ پر آشکارا  
 ہر اک کو ہے یہاں فکرِ معیشت ہزاروں کا نہیں ہوتا گزارا  
 خوش آں روزے کہ جب ہنگام مشکل کلر کی یا خدا پر تھا سہارا  
 پر اب کہتے ہیں اربابِ حکومت خدا تیرا ہے، باقی سب ہمارا  
 عجب نقشے ہیں اس دارالہن کے

نبیب الرحمان کا ”ساقی نامہ“ اور ساقی نامہ کی طرز پر جاں نثار اختر کا ”اسن نامہ“ بھی روایتی اصناف کی تجدید کے خصوص میں کی گئی کامیاب کوششیں ہیں۔



عمدوری دور میں قطعات نگاری کو کافی فروغ ملا اور اس صنف کی مقبولیت میں اضافہ ہوا۔ فراق اور جوش کے علاوہ فیض احمد فیض، مجاز کھنوی، اختر انصاری، احمد ندیم قاسمی، احسان دانش، جاں نثار اختر، ساحر لدھیانوی، عبدالحمید عدم اور نزیش کمار شاد وغیرہ نے اپنی تخلیقی کاوشوں سے نہ صرف یہ کہ اس فن کو چمکایا بلکہ ایک نئی زندگی عطا کی۔ قطعات نگاری کا فن کافی پرانا ہے۔ اردو میں قطعات بقول قاضی سلیم عموما چار نمونوں پر کئے جاتے رہے ہیں

۱۔ کسی غزل کے دو چار شعر جو کسی طرح کا باطنی یا خارجی ربط رکھتے ہیں  
 دہمان میں ”ق“ لکھ کر قطعہ بند کر لئے جائیں۔ ۲۔ دو مصرعوں میں ایک ادعا کیا جائے بقیہ دو میں کوئی تشبیہ دی جائے تکمیل کا احساس خود بخود پیدا ہو جاتا ہے۔ ۳۔ کسی مختصر کہانی کی کڑیاں چار مصرعوں میں اس طرح جوڑ دی جائیں کہ خود بخود ایک تصویر ابھر آئے۔ ۴۔ کسی جذبے یا مشاہدے کو ایک مختصر نظم کے روپ میں ڈھلا جائے۔“ ۱

ان میں سے پہلی صورت کی مثالیں پرانے اساتذہ کے دیوانوں میں کثرت سے نظر آتی ہیں۔ دوسری صورت کی مثالیں فراق گور کھپوری اور جوش ملیح آبادی کے علاوہ اسرار الحق، مجاز، احسان دانش، عبدالحمید عدم اور نزیش کمار شاد کے قطعات میں عام طور پر ملتی ہیں۔ تیسری صورت احمد ندیم قاسمی کے قطعات سے عبارت ہے اور چوتھی صورت کی مثالیں فیض احمد فیض، اختر انصاری دہلوی، جاں نثار اختر، اور ساحر لدھیانوی کے یہاں پائی جاتی ہیں۔ اس دور میں قطعات کے کئی مجموعے شائع ہو کر منظر عام پر آئے۔ مثلاً احسان دانش کا ”جاہ نو“ اختر انصاری کا ”آگینے“ احمد ندیم قاسمی کا ”دھڑکنیں“ اور پھر اسی کا دوسرا ایڈیشن ”رم جہم“ نزیش کمار شاد کا ”قاشیں“ وغیرہ وغیرہ جو اس صنف کی مقبولیت کے ثبوت کے جاسکتے ہیں۔ فیض احمد فیض کے اس



درمیان شائع ہونے والے دونوں مجموعوں (دست مہا اور زنداں نامہ) میں نگہوں اور غزلوں کے ساتھ ساتھ قطعات کی تعداد بھی کم نہیں ہے۔ ان میں سے چند قطعات تو آج تک دہرائے جاتے ہیں۔ مثلاً۔

متاع لوح قلم چمن گہنی تو کیا غم ہے ؟  
کہ خون دل میں ڈوبی ہیں انگلیاں میں نے  
زباں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے  
ہر ایک حلقہ زنجیر میں زباں میں نے

اختر انصاری دہلوی نے اس صنف میں اپنی تخلیقی قوت کو کچھ اس طرح سمودیا کہ ایک عرصہ تک اختر انصاری اور قطعات نگاری کی حیثیت لازم و ملزوم کی سی ہو کر رہ گئی تھی۔ اختر انصاری کے قطعات بقول خلیل الرحمن اعظمی احساس کی نزاکت، جذبات کی شدت اور رومانی و جمالیاتی کیفیات کے حسین و دلاویز نمونے ہیں۔ ایک قطعہ ملاحظہ ہو۔

جو پوچھتا ہے کوئی آج کیوں ہیں سرخ آنکھیں؟  
تو آنکھ مل کے یہ کہتا ہوں ”رات سو نہ سکا“  
ہزار چاہوں مگر یہ نہ کہہ سکوں گا کبھی  
کہ رات رونے کی خواہش تھی اور رو نہ سکا

ساحر لدھیانوی نے اگرچہ بہت زیادہ قطعات نہیں لکھے لیکن ان کے چند قطعات نے بے پناہ مقبولیت حاصل کی۔ ان قطعات میں ساحر کا مخصوص انداز اور لب و لہجہ متاثر کرتا ہے۔ مثال دیکھئے۔

چند کلیاں نشاط کی جن کر مدتوں محو یاس رہتا ہوں  
تیرا ملنا خوشی کی بات سی تجھ سے مل کر اداس رہتا ہوں

عبوری دور میں جمیل الدین عالی نے غزلوں اور گیتوں کے علاوہ ”دہے“ کی صنف میں خوب طبع آزمائی کی اور بڑی مہارت قدمی کے ساتھ اس صنف کو اپنے تخلیقی

اعتماد کا ذریعہ بنالیا۔ جس کے نتیجے میں آگے چل کر اردو میں دوہے کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ جمیل الدین علی کے چند دوہے ملاحظہ ہوں۔

دوہ بھرا مرا سہنوں نے یا آیا میرا میت  
آج کی چائنئی ایسی جس کی کرن کرن سگیت

ساجن ہم سے ملے بھی لیکن ایسے ملے کہ ہائے  
جیسے سوکھے کھیت سے بادل بن برے اڑ جائے

آزادی کے بعد کے اہم ادبی میلانات میں سے ایک صنف غزل کی مقبولیت اور ترقی بھی ہے جسے کئی نقادوں نے تخلیق کاروں کی غزل کی طرف مراجعت یا صنف غزل کے احیاء سے تعبیر کیا ہے۔ آزادی کے بعد کی اردو غزل پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں۔

”تقسیم کے بعد غزل کے عروج کا حیرت انگیز اور مسرت آفریں واقعہ اس لئے نمودار نہیں ہوا کہ نظم کا دور ختم ہو گیا تھا بلکہ اس لئے کہ بحیثیت مجموعی نئے حالات میں فرد کے ذاتی رجحانات ملک و ملت کے اجتماعی رجحانات میں ضم ہو کر رہ گئے تھے اور غزل کو چونکہ ہمیشہ سے اجتماعی کیفیات و تاثرات کو ایجاز و اختصار کے ساتھ شعر کے قالب میں ڈھالنے کی قدرت حاصل رہی ہے لہذا وہ ایسے موقع پر ایک بالکل نئے اور تازہ انداز کے ساتھ ابھری اور بساط ادب پر چھا گئی۔ چنانچہ اس دور میں پرانے غزل گو شعراء کے علاوہ نہ صرف ہمارے اچھے نظم گو شعراء نے بھی خود کو غزل کی طرف مائل پایا بلکہ بہت سے نئے لکھنے والے بھی اس کارواں میں شامل ہو گئے۔“ ۱



یہ بھی حقیقت ہے کہ ماقبل آزادی جدید نظم کے عروج اور ہیئت و تکنیک کے تجربات کے باعث اکثر شعراء نے اس صنف کو بڑی حد تک نظر انداز سا کر دیا تھا۔ بعض ترقی پسند مصنفین تو اس صنف کو جاگیر دارانہ تہذیب کی علامت قرار دے کر کھلم کھلا اس کی مخالفت پر کمر بستہ ہو گئے تھے۔ بہر حال آزادی کے بعد اردو غزل کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی، اس دور کے غزل گو شعراء میں فراق گور کھپوری، جگر مراد آبادی، حفیظ ہوشیار پوری، معین احسن جذبی، فیض احمد فیض، عبد الحمید عدم، احمد ندیم قاسمی، نور بجنوری، ناصر کاظمی، جمیل الدین عالی، ابن انشاء، شاد عارنی، قتیل شفائی، اختر ہوشیار پوری، مجروح سلطان پوری، شرت بخاری، انجم رومانی، شیر افضل جعفری، نشور واحدی، شان الحق حقی، باقی صدیقی، عارف عبدالستین، سراج الدین ظفر، سرشار صدیقی، محسن بھوپالی، ظلیل الرحمان اعظمی، ضیاء جالندھری، خبثت رومانی، شاذ حمکنٹ، وحید اختر، وزیر آغا، نصیر حیدر، ظفر اقبال، شہزاد احمد، حسن نعیم، احمد فراز، باقر صدیقی، بشر نواز، تنق الہ آبادی، تھکیب جلالی، من موہن تلخ، زہرہ نگاہ، سلیم احمد، سجاد باقر رضوی اور احمد مشتاق وغیرہ کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ ان شعراء میں سے کئی نظم کے ساتھ ساتھ پہلے بھی غزلیں لکھتے رہے ہیں لیکن آزادی کے بعد مخدوم محی الدین، مختار صدیقی، یوسف ظفر، قیوم ظفر وغیرہ جیسے کئی خالص نظم نگار شعراء بھی غزل گوئی کی طرف متوجہ ہوئے اور اس صنف میں قابل قدر کام سرانجام دیا۔

آزادی کے بعد غزل میں طرز میر کی تقلید اور داغیت کی طرف بڑھتے ہوئے رجحان کو بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ بقول محمد حسن عسکریؒ 1949ء کی دنیا کے لئے میر کی شاعری کہیں زیادہ معنی خیز ہے اسلئے کہ نئے غزل گوؤں کی طبیعت کو میر سے ایک فطری علاقہ ہے۔“ پروفیسر خورشید الاسلام کا بھی یہی خیال ہے کہ 1947ء کے بعد کے واقعات نے جو ذہنی فضا پیدا کی تھی وہ میر کے دور سے ملتی جلتی تھی۔ وہی افرا تفری، انتشار بے یقینی، پرانی قدروں کا کھوکھلا پن اور نئے تصورات کی بے زنجی و تہذیب اس کے اثر سے پاکستان اور ہندوستان دونوں ملکوں میں میر کے لیے جی کی تقلید غزل میں عام ہونے لگی۔“ ۱



## جدیدیت کے مضمرات

جدید طرز احساس کی تشکیل میں جہاں ایک طرف انیسویں اور بیسویں صدی کے مقبول عام فلسفوں اور مختلف افکار و تصورات کا زبردست ہاتھ رہا ہے وہاں ان تحریکات و رجحانات کی بھی اپنی جگہ بڑی اہمیت ہے جن کا تعلق ادب اور لسانیات سے تھا۔ صرف اتنا ہی نہیں جدید تہذیب اور سائنسی و تکنیکی ترقی نے منفی اور مثبت ہر دو نوعیت کے اثرات بھی انسانی ذہن پر قائم کئے ہیں۔ ان اثرات سے بھی صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔ کیونکہ ان کے آثار کا سلسلہ ہمارے یہاں ماضی میں انیسویں صدی تک چلا گیا ہے۔ جبکہ مغرب میں اس کی تاریخ گزشتہ تین چار صدیوں پر محیط ہے۔ گویا نشاۃ الثانیہ سے انسانی ذہن ایک نئے تہذیبی دور میں داخل ہو جاتا ہے۔

اردو ادب میں جس تصور نے سب سے پہلے ایک ہمہ گیر قوت کے طور پر اثر قائم کیا وہ مارکسزم ہے۔ ادب میں اسی کے اثر کے تحت ترقی پسند ادبی تحریک کا آغاز ہوا۔ جیسا کہ ابتدائی ابواب میں لکھا گیا ہے کہ یہ تحریک بڑی دور تک سیاسی نوعیت کی حامل تھی جس پر پارٹی لائن کا غلبہ تھا۔ دوسری اہم ترین بات یہ ہے کہ اسے موضوعات و افکار سے سروکار تھا۔ اسی لئے اجتماعیت اور تعمیر نے بے حد فروغ پایا۔ شعراء نے لسانی اسلوبی اور ہنسی تجربات کو غیر ضروری قرار دیا۔ جسکے نتیجے میں ترقی پسند شاعری اپنی حدود سے آگے نہیں بڑھ سکی۔ آہستہ آہستہ ادعائیت کی لے اتنی بڑھ



مچی کہ ہر وہ ادب جو اجتماعی مسائل سے بے بہو ہے اور جس کے اظہار کے طریقے میں ابہام اور پیچیدگی ہے اسے رجعت پسندی اور نوال پرستی سے موسوم کیا جائے لگ ترقی پسند ادب کے نوال کا آغاز اسی مرحلے سے ہوتا ہے۔

ترقی پسند ادب کا جھکاؤ اجتماعی مسائل و موضوعات کی طرف تھا تو دیگر نئے ادبی رجحانات کا رخ انفرادی مسائل کی سمت تھا۔ جس طرح اجتماعیت خارج کی تمام زندگی اور اس سے متعلقہ سیاسی، سماجی اور اقتصادی مسائل پر محیط ہے اور حدود کے اعتبار سے قومی اور بین الاقوامی مسائل و موضوعات تک اس کا دائرہ محیط ہے، اسی طرح انفرادیت محض اس محدود ترین انفرادیت کے ساتھ خصوصیت نہیں رکھتی جو انسان کو صرف ایک فرد کی حدود میں باندھ دیتی ہے۔ بجائے اس کے انفرادیت کا تعلق فرد کے داخلی جذبات و احساسات، وجود کے تجربات، جنسی و نفسی پیچیدگیوں سے ہے۔ اتنا ہی نہیں فرد کا تجربہ جس طرح اپنی ایک نجی خصوصیت رکھتا ہے اسی طرح اس کے اظہار و اسلوب کا طریقہ بھی دیگر اظہارات سے مختلف ہوگا۔ ہر فرد اپنی فکر، طرز احساس اور رد عمل میں دوسری ہستی سے مختلف ہے۔ یہ اختلاف اس کے الفاظ کے برتنے کے طریقوں میں بھی واضح طور پر نظر آتا ہے۔ ترقی پسند تحریک کے علم برداروں نے ارادی طور سے اس نفسیاتی نکتے سے صرف نظر کیا جس کے باعث ان کے اظہار کے طریقوں اور اسباب میں یکسانیت پیدا ہو گئی جبکہ نئے شعراء نے اس راز کو بخوبی سمجھا اور اپنے طرز احساس کو اپنے لئے مشعل راہ بنایا۔

جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے کہ حلقہ ارباب ذوق نے جن رجحانات کو فروغ دینے کی سعی کی تھی ان میں نفسیاتی اور ہنسی رجحانات سرفہرست ہیں۔ ترقی پسند تحریک نے اپنا سارا زور موضوع پر صرف کیا تھا تو حلقے نے ہمت پر۔ اسی لئے دونوں کے میں ادعائیت اور انتہا پسندی پیدا ہو گئی تھی۔ ظیل الرحمن اعظمی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ :

”میراجی کے حلقے سے وابستہ بعض شعراء ہمت کے تجروں کے



سلسلے میں فیشن اور فارمولے کا بھی شکار ہوئے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان میں تخلیقی جوہر اور انفرادی احساس کی کمی تھی۔ انہوں نے نئی ہیئت کی جستجو کسی نئے کرب یا نئے جذبے اور تجربے کے اظہار کے لئے نہیں کی تھی۔ بلکہ محض نئے بننے کے شوق میں۔ اس لئے ان میں سے بیشتر کی نظمیں اسلوبی چٹکوں سے زیادہ آگے نہ جاسکیں۔“ ۱

گویا ہیئت کی جستجو ہی حلقے کا ایک بہت بڑا مقصد اور فضا تھا۔ تحلیل نفسی کے سلسلے میں میراجی کے علاوہ کوئی اور نام ایسا نہیں ہے جس کے یہاں اس کا اثر اس قدر ہمہ گیر ہو۔ 1955 کے بعد ابھرنے والے شعراء کے یہاں نفسیاتی رجحان پوری شدت کے ساتھ نمایاں ہوتا ہے۔ میراجی کے حلقے میں اس کے ابتدائی نقوش ہی ملتے ہیں جبکہ آزادی کے بعد یہ نقوش ایک مستحکم شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ آزادی سے قبل میراجی اور ان کے معاصر ہم خیال شعراء نے اسے محض جنس تک محدود کر دیا تھا اور لاشعور کا عمل ان کے نزدیک محض اتنا تھا کہ اس کے حوالے سے ادبی اظہارات میں ابہام پیدا ہو جاتا ہے۔ ان کے خیال کے مطابق ابہام ادب کی معنویت کو بڑھانے کا نام ہے لیکن حلقے کے شعراء نے ابہام برائے ابہام اور جنس برائے لذت کے تصور کے مطابق شاعری کی۔ ان کے اظہار میں ان کی نوعیت فیشن کی تھی۔ کسی اندرونی جبر اور تجربے کے تحت یہ عمل نہیں ہوا تھا۔ اسی لئے ان کے نفسیاتی رجحان میں تجدید کا پہلو اجاگر ہوا۔ یہ چیز محض ایک تجربہ اور وہ بھی کچا اور ادھورا تجربہ بن کر رہ گئی۔ 1947 کے بعد جب تحلیل نفسی کو ہمارے ملک میں ایک تجربی علم کی حیثیت مل گئی اور متعدد یونیورسٹیوں اور کالجوں میں اسے داخل نصاب کر دیا گیا تب علمی بنیادوں پر اس علم کے میدان میں کام ہوا۔ جدید شعراء میں اکثر وہ تھے جو نئی تعلیم سے بہرہ ور تھے۔ ان کے تصورات و خیالات میں تنوع تھا۔ یہی نہیں انہوں نے اردو کے ماضی



قریب کی تحریکات و رجحانات ہی کا مطالعہ ہمیں کیا تھا بلکہ کئی مغربی زبانوں سے وہ خود بھی واقف تھے اور ان کا انہیں علم راست تھا۔

جدید شعرا پر دیگر رجحانات کے علاوہ نفسیات نے بڑا گہرا اثر ڈالا ہے۔ نفسیات کے ضمن میں عزیز حامد مدنی اپنی تصنیف ”جدید اردو شاعری“ میں لکھتے ہیں۔  
 ”یہ نیا علم، تحلیل نفسی، جنسی اور شہوی زندگی کے تحت الشعوری محرکات کے لئے فرد اور نوعی زندگی کا ایک میزان سمجھا گیا ہے حالانکہ حقیقت صرف اتنی تھی کہ عمر کے مختلف مارج میں، معاشرے سے تصادم یا ہم آہنگی، ایک فرد کے لئے کس قدر آسانیاں شخصیت کی تعمیر میں فراہم کرتی ہیں اور کیا یہی وہ بنیادی وجہ نہیں ہے جس کے غیر متوازن ہونے کے بعد خاصی پیچیدگیاں پیدا کرتی چلی جاتی ہے۔ وسطی یورپ کے دیانا اسکول کی شہرت نفسیاتی مریضوں کے علاج سے شروع ہوئی، انسانی مزاج کی تشریح، اس کی ذہنی و جنسی زندگی کی پسپائی یا برتری کا محاکمہ طب یا میڈیکل سائنس کی حد تک انسانی مغز تک پہنچنے والی اعصابی گردشوں سے تعلق رکھتا ہے جس میں GENETICS جنیات، وراثت و ماحول اور تہذیبی اجتماعی شعور شامل ہیں۔“ ۱۔

نفسیات کو جدید تر سائنس کا ایک شعبہ بنانے کا کام فرائیڈ نے کیا۔ جدید تحلیل نفسی کی بیش تر اصطلاحات اور تحقیقات کا سلسلہ کسی نہ کسی طرح اس سے جا ملتا ہے۔ پہلی بار اس نے جن امور سے متعارف کرایا وہ درج ذیل ہیں۔  
 ۱۔ شعوری سرگرمی اور موضوعات کا علم بذریعہ تحت الشعور ممکن ہے۔

۲۔ شعور لاشعور کی ضمنی پیداوار ہے۔

۳۔ لاشعور کا تسلط شعور پر ہے اس لئے ارادہ لاشعور کے سامنے کم ہی معنی رکھتا ہے۔

۴۔ انسانی جنسی و حیوانی جذبے غیر عقلی ہیں۔ ارادے سے بالا اور انسانی شعور کے تسلط سے بری۔

۵۔ انسانی لاشعور اس برف کے تودے کی طرح ہے جس کا 75 فیصد حصہ سطح آب سے اوپر ہے اور باقی سطح آب کے نیچے ہے۔ اکثر کی تہ سے تو ہم واقف ہی نہیں ہوتے بالکل اسی طرح انسانی لاشعور کا بیشتر حصہ ہماری دسترس اور فہم سے بالا ہی ہوتا ہے۔

۶۔ شہوانی اور جنسی جذبے بھی بار بار اظہار چاہتے ہیں۔ تہذیب، مذہب اور قوانین کے جبران کے براہ راست اظہار میں مانع آتے ہیں۔ اس لئے ادب و شعر میں انہیں علامات اور پیکروں کے ذریعے معرض اظہار میں لایا جاتا ہے۔ اس طرح وہ قوانین کی گرفت میں نہیں آتے۔ کیونکہ وہ علامتی ملفوف اور ناراست اسالیب میں وقوع ہوتے ہیں۔ اسی بنا پر ان میں ابہام بھی پایا جاتا ہے۔

فرائڈ کی تعلیمات و تحقیقات نے قوت خود ارادیت پر بہت بڑی ضرب لگائی۔ تاریخ فلسفہ میں وہ پہلا مفکر ہے جو گزشتہ خود ارادیت کے نظریے کو رد کردیتا ہے، بقول عزیز حامد مدنی۔

”انیسویں صدی تک وہ خیر کل کی خود ارادیت کا تصور جو کانٹ کے فلسفے کی بنیاد تھا، مسترد کر دیا گیا اور انسان کے سارے اعمال کی بنیاد عقلی حیوانی جبلت INSTINCT اور اس کے ترقیبی جذبے IMPULSE پر رکھی گئی۔“ ۱



فرائڈ کا سارا اصرار لاشعوری محرکات اور جبلتوں کے اس عمل پر ہے جو انسان کی تمام تر شخصیت اور فکر کی تعمیر و تکمیل میں بہت بڑا کردار ادا کرتا ہے۔ انا ایک شعوری ذات کا ادراک ہے اور فوق انا جذبہ لاشعوری ہے۔ اس طرح فرائڈ نے انسانی شخصیت کے تین بنیادی عناصر کی نشاندہی کی ہے۔

۱۔ انا (Ego)

۲۔ انا کے عظیم تر (Super ego)

۳۔ حیوانی جذبہ (Id)

حیوانی جذبے کو چونکہ بعض سماجی اور اخلاقی تحریکات INHIBITIONS کی وجہ سے مناسب اظہار نہیں ملتا اسی لئے داخلی کشش پیدا ہوتی ہے۔ کئی گروہوں اور نفسی پیچیدگیوں اور الجھنوں کی وجوہات بھی اسی عدم آسودگی میں پنہاں ہیں۔ حتیٰ کہ ”تمذیب کا سارا فساد اسی بنا پر شروع ہوتا ہے کہ وہ حیوانی جذبے کو مناسب راہ نہیں دیتی۔“ ۱ فرائڈ کے بارے میں یہی کہا جاتا ہے کہ اس کے یہاں جنس ہی جنس کا غلبہ ہے۔ اس نے انسان کی ذات پر لاشعور کو اس قدر حاوی کر دیا ہے کہ عمل کے میدان میں وہ ایک عضو معطل سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ انسان محض ایک مشین یا مشین کا پرزہ ہے۔ سوچ، فکر، جذبہ، احساس، ارادہ، عقل اور منطق سے اسے کوئی سروکار نہیں ہے اور ناامیدی اس کی تقدیر ہے۔ فرائڈ کے تصور انا، فوق انا، شعور اور لاشعور اور تخلیقی عمل پر سخت قسم کی تنقید کرنے والوں نے فرائڈ کے خیالات کا محض ایک رخ ہی دیکھا ہے ورنہ اس کے علاوہ بھی اس کے تصورات میں حقائق کا ایک جہان ناپیدا کنار مخفی ہے۔ محمد حسن عسکری نے فرائڈ کے نکتہ چینیوں کو درج ذیل اقتباس میں مدلل طور پر جواب دیا ہے۔ وہ اپنے مضمون ”فرائڈ اور جدید ادب“ میں لکھتے ہیں۔



فرائڈ کے دوسرے نظریے تو الگ رہے۔ اس ایک جملے سے ہی پتہ چلتا ہے کہ اس نے انسان کو چند مقررہ قوانین کے مطابق چلنے والی مشین سمجھی نہیں سمجھا اور نہ انسان کی قوت ارادی سے انکار کیا۔ البتہ اسے یہ گوارہ نہیں ہوا کہ انسانی زندگی کے دکھ درد سے آنکھیں چرائے اور انسان کو خوشیوں کے ایسے خواب دیکھنا سکھائے جو کبھی پورے نہیں ہوتے۔ مفکر کی حیثیت سے فرائڈ کی عظمت یہی ہے کہ اس نے انسانی الم کو جھٹلائے بغیر انسانی زندگی میں وقار دیکھا اور دکھایا ہے۔ سچا انسان صرف اسی کو سمجھا ہے جو بار امانت خوشی خوشی اٹھالے۔ فرائڈ نے ایک ایسے نشاط کے امکانات ظاہر کئے ہیں جو الم کو قبول کر لینے سے پیدا ہوتا ہے، یہ قنوطیت نہیں بلکہ ایسی رجائیت ہے جو غم و نشاط سے ماورا ہے۔ یہ الم پرستی نہیں، زندگی کا الیہ تصور ہے اور سچی دلاوری، الیہ تصور سے ہی نکلتی ہے۔ فرائڈ کی بصیرت یونان کے الیہ نگاروں کی بصیرت ہے۔“ ۱

ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ فرائڈ نے انسان کی سائیکی، اساطیر، خواب، نفسیاتی احساسات COMPLEXES لاشعور کی سرگرمی اور علامتوں کی تخلیق، عقل اور شعور، جبلت اور جذبوں کی فعالیت، انسانی شخصیت اس کی تشکیل، جنسی کج روی اور فطرت وغیرہ جیسے حقائق و مسائل کا جس طریقے سے تجزیہ کیا ہے وہ قطعاً نئی چیز تھی۔ یہ تمام مسائل دراصل داخلی اور نفسی ہیں مگر ان کا تجزیہ سائنسی بنیادوں پر کیا گیا ہے۔ جس کے باعث آئندہ چل کر تحلیل نفسی نے پورے ایک عملی شعبے کی صورت اختیار کر لی۔



اب اگر فرائڈ کے تصورات کی بنیاد پر ادب و شعر کا جائزہ لیا جائے تو قدم سے لے کر جدید تک شاعر کے خیالات کا محور حسن و عشق رہا ہے۔ عشق کا ایک مادی تصور ہے جو جنسی کہلاتا ہے۔ دوسرا روحانی جسے صوفیاء کی اصطلاح میں حقیقی کہا جاتا ہے۔ فرائڈ کے یہاں عشق کی بنیاد ہی جنس ہے اور جنسی عدم آسودگی ہی اس کی نظر میں اختلال شخصیت کی موجب بنتی ہے۔ جنسی عدم آسودگی اور تہذیبی و اخلاقی دباؤ بھی انسانی فکر اور اس کے تمام افعال و اعمال پر اثر انداز ہوتا ہے۔ شعراء علامتوں اور استعاروں اور مختلف نوعیت کے پیکروں کے ذریعے اپنے عقلی جذبوں کو اجاگر کر کے تسکین حاصل کر لیتے ہیں۔ اس تسکین کو فرائڈ ارفع SUBLIMATION کا نام دیتا ہے۔ ان ارفع صورتوں پر کوئی قدغن نہیں لگا سکتا کیونکہ وہ بڑی حد تک مبہم اور غیر واضح ہوتی ہیں۔ ان کی تشریحات کسی بھی طور سے کی جاسکتی ہیں۔ گویا فرائڈ نے شعری اسالیب کا نفسیاتی تجزیہ کر کے انہیں تخلیقی عمل کا ایک لازمی حصہ قرار دیا ہے۔ چونکہ شعراء کے تخلیقی عمل سے لے کر ان کے اسالیب تک کے حقائق پر ایک دھند سی چھائی رہتی ہے۔ اور وہ ہمیشہ وضاحت طلب ہوتے ہیں۔ اس لئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ تخلیق کا عمل خواب ہی کی طرح ہوتا ہے، شاعر کے خواب، بیداری کے خواب ہوتے ہیں۔ فرائڈ کے نزدیک نورانی کے خواب۔ گویا شاعر کے تخلیقی عمل میں ایک جنون کی سی کیفیت بھی شامل حال رہتی ہے۔ افلاطون نے بھی شاعر کو پیغمبر مجنوں اور عاشق کی صف میں کھڑا کیا تھا کہ یہ چاروں ہستیاں اپنے عمل میں غیر عقلی ہیں۔ فرائڈ نے انہیں نورانی کہا ہے۔ مگر افلاطون اور فرائڈ کے تصورات اور طریق عمل میں بڑا فرق ہے۔ افلاطون بنیادی طور پر ایک آدرش وادی فلسفی ہے۔ اور سوسائٹی کی اخلاقی بنیادوں پر تشکیل اس کا مقصد ہے۔ جبکہ فرائڈ کا نقطہ نظر خالص عملی ہے اور اس کے تجزیے میں علم ہی واحد سرگرمی ہے۔ وہ نہ تو اخلاقیات سے خوف کھاتا ہے اور نہ مذہبی اجارہ داروں سے اسے کوئی مطلب ہے۔ وہ تو ان لفظوں کو زبان دینا چاہتا تھا جو اب تک گوئے تھے یا جنہیں سننے کے لئے ہم نے اپنے کام بند کر رکھے تھے۔



ہمیں خفی کا یہ خیال درست ہے کہ

”فرائڈ نے زندگی کے ان پہلوؤں کی تنظیم کی جنہیں اندھیوں میں اسیر فرض کر لیا گیا تھا۔ اسی لئے ان کی اہمیت و معنویت کا کما حقہ احساس بھی پیدا نہیں ہو سکا تھا۔ انہیں مابعد الطبیعات کے حوالے کر کے سائنسی فکر ان کی طرف سے بے نیاز ہو گئی تھی۔“ ۱

آگے چل کر ہمیں خفی یہ بھی لکھتے ہیں۔

”فرائڈ نے ادبوں اور شاعروں کا ذکر بڑے احرام سے کیا ہے۔ اس کا سبب یہی ہے کہ وہ انہیں زندگی کے خفی اور مبہم عوامل کا رمز آشنا اور اس لحاظ سے اپنے عملی سفر میں ایک رفیق منزل کی حیثیت دیتا تھا۔ ۲

اس میں کوئی شک نہیں کہ فرائڈ کی نفسیاتی تحقیقات اور بالخصوص اس کے نظریہ لاشعور اور ارتقاء کی روشنی میں نہ صرف جدید شاعری کے بہت سے خفی گوشے اجاگر ہوئے ہیں بلکہ قدیم شاعری کو سمجھنے کے لئے ایک نئی رہنمائی کا سامان بھی میسر آیا ہے۔ قدیم شاعری میں شیخ و داعظ پر گہرے طنزیہ وار کئے جاتے ہیں۔ ممنوعات عامہ مثلاً شراب اور جام و مینا وغیرہ کا ذکر بہ باہگ دہل کیا جاتا ہے اور حسن و عشق کے مضامین کی حیثیت بنیادی ہے۔ اگر اس تمام باغیانہ رویہ کا نفسیاتی سطح پر تجزیہ کیا جائے تو نتائج بڑے حیرت انگیز نکلتے ہیں۔ ریاض احمد نے اپنے مضمون ”ادبی تخلیق کا نفسیاتی مطالعہ“ میں لکھا ہے۔

”ہمارے قدیم نقادوں کا مطلع نظریہ تھا کہ عام عشقیہ شاعری کو جس کی جنسی حیثیت کافی حد تک واضح تھی تاویل و تحویل سے



عرفان و تصوف کی گہرائیوں کا آئینہ دار ثابت کیا جائے۔ اگر عرفان و تصوف بھی جدید نفسیاتی تحقیق کے مطابق بعض جنسی الجھنوں ہی کے پیدا کردہ ہیں تاہم اس کوشش سے شاعر اور شاعری کے متعلق ہمارے مسئلہ نظریات پر کافی روشنی پڑتی ہے لیکن نفسیات جدید کی رو سے ہمیں اس کے برعکس ان پس پردہ جنسی عوامل کو بھی عیاں کرنا ہوگا جو بظاہر غیر عاشقانہ شاعری کے محرک بنے ہوں۔“ ۱

میراجی وہ پہلے شاعر اور نقاد ہیں جنہوں نے تحلیل نفسی کے حوالے سے ادبی تخلیقات کا تجزیہ کیا بعد ازاں محمد حسن عسکری، ممتاز شیریں، وزیر آغا، شبیہ الحسن، ریاض احمد، سلیم احمد اور سلیم اختر وغیرہ نے نفسیات کی روشنی میں ادب اور شخصیت کا تجزیہ کیا۔ آزادی سے قبل میراجی، ن۔ م، راشد، مخدوم جالندھری، شریف بنگجائی اور سلام مچلی شہری کے شعری تجربات میں ان داخلی احساسات و جذبات کو بھی زبان عطا کی گئی تھی جنہیں عرف عام میں جنسی کہا جاتا ہے۔ بعض دانشوروں کے نزدیک جنسی اظہار ہی عریانیت کے مترادف ہے۔ آزادی سے قبل کے یہ تجربات کسی حد تک انوکھے ضرور تھے مگر ان میں تجربے کی بڑی کمی اور خالی بھی تھی۔ چونکہ تحلیل نفسی کا مکتب ہمارے لئے قطعاً نیا تھا، اس لئے اس میں بڑی کشش تھی۔ شعراء نے محض جنسی احساسات اور تجربات کے اظہار کو ہی اپنا مطمح نظر بنالیا۔ اسی لئے آزادی سے قبل کے شعری تجربات میں کچا پن، جلد بازی اور کج روی نمایاں ہے۔ آزادی کے بعد بھی اس قسم کی مثالوں کی کمی نہیں ہے مگر اکثر اہم اور قابل ذکر شعراء نے قدرے احتیاط اور ذمہ داری کے ساتھ ان تجربات کا اظہار کیا ہے، بعض شعراء نے بڑی بے باکی کے ساتھ اپنے داخلی تجربات کو لسانی آہنگ عطا کرنے کی سعی کی ہے۔ ہر دو



صورت میں جنسی وارداتوں اور جذبوں نیز تجربوں میں پہلے کی نسبت زیادہ سنجیدگی، متانت اور بے باکی ہے۔

ادب کے داخلی تجربے یا نفسیاتی تجربے کے ضمن میں فراڈ نے جو عمارت کھڑی کی تھی اس کی توسیع یونگ اور ایڈلر نے کی۔ یہ دونوں ماہرین نفسیات فراڈ کے شاگرد تھے۔ مگر یہ فراڈ کے تابع سہل نہیں تھے بلکہ انہوں نے جہاں ایک طرف فراڈ کے تصورات، نظریات اور تحقیقات کو وقع درجہ عطا کیا وہیں ہمیں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ ان دونوں نے چند نئے تصورات بھی قائم کئے۔ انہوں نے فراڈ کے نظریات کو جہاں غیر مثبت سمجھا وہاں رد بھی کیا ہے۔ ان کے ذریعے چند نئی تحقیقات بھی عمل میں آئیں۔ جو ادب اور زندگی کے لئے مفید ثابت ہوئیں۔

انسانی ذہن ایک ذخار سمندر کے مانند ہے۔ جس کی گہرائی و گیرائی اور جس کی افقی اور عمودی سطح کی پیمائش تقریباً ناممکن ہے۔ ذہن کی اسی پیچیدگی اور پراسراریت کے باعث ذہن کی گہرہ کشائیاں برابر عمل میں آتی رہیں اور تقریباً تمام عقلین نفس نے اس کی توضیح اپنے اپنے طور پر کی یہ توضیحات اپنے نتائج میں ایک دوسرے سے بڑی حد تک مختلف اور حیرت انگیز ہیں۔ چونکہ ادب کی تخلیق بھی کوئی ایسا میکانیکی عمل نہیں ہے جو کسی مشین کے ذریعے عمل میں آتا ہو۔ ادب بھی ایک ذہنی سرگرمی ہے۔ اس لئے تخلیقی عمل بھی خط مستقیم کی طرح سیدھا نہیں ہوتا بلکہ اپنی نوعیت میں یہ خط منحنی سے مماثل ہے۔ فراڈ نے اسے دن کے خواب سے تعبیر کیا ہے جس پر شعور کی گرفت ڈھیلی ہوتی ہے۔ یونگ بھی فراڈ کے اس لاشعوری نظریے کو قبل کرتا ہے مگر وہ لاشعور کو دو حصوں میں منقسم کرتا ہے۔

۱۔ انفرادی لاشعور

۲۔ اجتماعی لاشعور

انفرادی لاشعور کو وہ بے حد محدود قرار دیتا ہے۔ محدود ہونے کے باوجود انفرادی لاشعور کی اپنی جگہ اہمیت ہے۔ اس کے برعکس اجتماعی لاشعور ایک غیر محدود کہ ہے



جو کئی زمانوں پر محیط ہے۔ پوری بشریات کا ایک لاشعور ہے۔ جس میں ماقبل تاریخ سے لے کر موجودہ عہد تک کے آثار و تجربات کا ذخیرہ سرگرم ہے۔ یہ تجربات قرن ہا قرن سے نسل در نسل منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ اس طرح ہر فرد اپنی اکائی میں ایک فرد بھی ہے اور اجتماعی سطح پر افراد کا ایک مجموعہ بھی تمام انسانیت کے مشترکہ تجربات کی آماجگاہ یہی اجتماعی لاشعور ہے۔ فرائڈ نے جس نفسی قوت کو LIBIDO کا نام دیا تھا۔ یونگ کے یہاں وہ ایک ہمہ گیر نفسی قوت کی شکل اختیار کلتی ہے۔ اسی ہمہ گیر نقطہ نظر کی روشنی میں یونگ خواب، اساطیر اور ادب کا تجزیہ کرتا ہے۔

فرائڈ نے شخصیت کے ضمن میں داغلیت کو ترجیح دی تھی جبکہ یونگ کے خیال کے مطابق شخصیت محض دروں میں ہی نہیں ہوتی۔ بعض ادیب نفسی طور پر دروں میں ہوتے ہیں اس لئے داغلیت کا پہلو ان پر حاوی رہتا ہے بعض بروں میں شخصیت کے حامل ہوتے ہیں اس لئے ان کی نفسی قوت کا رخ خارج کی طرف ہوتا ہے۔ دیوندر اسر کے لفظوں میں:

”فنکار میں دو مختلف رجحانات موجود ہوتے ہیں۔ انسان ہونے کی حیثیت سے وہ اپنی زندگی خوش و خرم بسر کرنا چاہتا ہے اور دوسری طرف اس کی تخلیقی قوت اسے زندگی کے المناک پہلوؤں سے روشناس کراتی ہے۔ فنکار ان کے تصادم سے بے چین ہو جاتا ہے اور اسے اس وقت تک اطمینان قلب حاصل نہیں ہو سکتا۔ جب تک وہ اس تضاد کو منان نہیں دیتا اور ایک دوسرے کی فوقیت مسلط نہیں کردیتا۔ فنکار اپنی تخلیقی قوت کی فوقیت اپنی انفرادی مسرت پر حاوی کردیتا ہے۔ جس کے باعث وہ ہمیشہ غمزدہ رہتا ہے۔ ا

یوگ کے نزدیک بیشتر فنکار اسی تضاد اور خارج و داخل کے تصادم میں اپنا تخلیقی سفر طے کرتے ہیں۔ کبھی کوئی بلند ذہن ہمیشہ کے لئے اس تضاد کو مٹا دیتا ہے اور وہ اپنی شخصیت اور فن کو کئی زمانوں پر پھیلا دیتا ہے۔ پھر اس کا تصور و خیال، فکر و احساس اس مشترک انسانیات کا ورثہ بن جاتا ہے جو مسلسل برسر کار ہے۔ جس کی حدیں لامحدود ہیں۔ اس کا فن وقت کی محدود قید سے آزاد ہو جاتا ہے۔ وہ ایک عہد اور ایک عصر سے وابستہ ہو کر بھی ہر عہد کا ترجمان بن جاتا ہے۔ یوگ کے اس وسیع تر تصور کی وضاحت ریاض احمد نے اپنے مضمون ”ادبی تخلیق کا نفسیاتی مطالعہ“ میں ان لفظوں میں کی ہے۔

”جس طرح انسانی جسم میں ارتقاء کے مختلف مدارج کے نشانات مل سکتے ہیں اسی طرح انسانی ذہنیت کے مختلف ارتقائی مدارج کا عکس موجودہ ذہنیت میں نظر آسکتا ہے۔ خواب اور جنون کی بعض حالتیں اور متعطلیہ کا انداز اسکے مشاہد ہیں اور اس لحاظ سے یہ مافوق الفطرت مناظر انسان کے اجتماعی لاشعور سے پیدا ہوتے ہیں اور ان کا مقصد شعوری رد عمل کی بعض خلاف معمول کیفیات میں یک گونہ توازن پیدا کرنا ہوتا ہے۔ اسی لحاظ سے بعض ادبی شے پارے نہ صرف اپنے ہی عہد میں مقبول ہوئے بلکہ انہیں وقت و مکان کی قید سے آزاد ایک مستقل وقعت حاصل ہو گئی۔ وہ نہ صرف ایک خاص عہد کی ترجمانی کرتے ہیں بلکہ روح انسانی کی ایک مجموعی پکار ہیں۔ جن میں ان سب چیزوں کو اظہار کی راہ مل گئی ہے جو ضمیر انسان میں خود اس کی نظر سے مخفی بے تاب رہتی ہیں۔“ ۱



ریاض احمد نے یہاں CONSCIOUSNESS کے لئے ذہنیت کا لفظ استعمال کیا ہے۔ جو اب مستعمل نہیں، بجائے اس کے شعور کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ علاوہ اس کے انہوں نے آرکی ٹائپ (ARCHE TYPE) کے لئے مافوق الفطرت مناظر کی ترکیب استعمال کی ہے۔ موجودہ دور میں اس اصطلاح کے لئے قوی مخارج کی ترکیب مستعمل ہے۔ قوی مخارج دراصل وہ بنیادی اور مقدم سرچشمے ہیں جن کا تعلق ماقبل کے تاریک زمانوں سے ہے۔ جب انسانیات پوری طرح شعور کے مرحلے میں داخل نہیں ہوئی تھی۔ انسان نیم وحشی قبائلی تھا۔ جمہالبقا کے مقصد کو بروئے کار لانے کے لئے قتل، جنگ، استبداد، اذیت دی جیسے اعمال اس کا روزمرہ تھے۔ پیٹ اور جنس کی بھوک مٹانے کے لئے وہ وحشی جانوروں کی طرح غارت گری کرتا اور اپنی طاقت کے بل بوتے پر اپنے ہی ہم جنسوں کا شکار کرتا۔ دھند، سائے، اندھیرے، خون، خوف، آندھی، چیخ، قتل و غارت گری وغیرہ جیسی کیفیات، اعمال اور ردہائے عمل وہ قوی مخارج ہیں جو انسانیات کو بار بار HAUNT کرتے ہیں ہمارے خواب اور تخلیقی فنکار کے شہ پاروں میں ان کا ورود ہوتا ہے۔ یونگ انہیں اجتماعی پیکروں کا نام دیتا ہے۔ جو ہماری تہذیب اور تاریخ کے شناخت ثامے ہیں۔

چونکہ شاعر اپنے موضوعات اسی مشترکہ اور اجتماعی لاشعور سے اخذ کرتا ہے۔ اس لئے وہ ہر عہد و ہر علاقے اور ہر تہذیبی کڑے کے لئے بامعنی ہے۔ یونگ شعور کو بھی اسی اجتماعی لاشعور کی جائے پیدائش قرار دیتا ہے۔ جو بقول دیوندر اسر دسیج اور تاریک ہے اور :

”جب کوئی انسان اپنے دور کے شعور کو وقت کی رفتار سے ہم آہنگ نہیں رکھ سکتا تو اجتماعی لاشعور حرکت میں آکر کسی عظیم انسان یا شاعر کے ذریعے اس پوشیدہ خواہش کو از خود مکمل ہونے کا موقع دیتی ہے۔“



یوگ کے علاوہ ایڈلر کا نقطہ نظر تعلیم و حلم کے میدان میں کافی اہمیت کا حامل ہے۔ بالخصوص اس کا نظریہ کا پیکس جسے بالعموم احساس کمتری کے نام سے جانا جاتا ہے اس کے نزدیک انسانی شخصیت اور شعور کی تشکیل و تعمیر میں دو طرح کے احساسات کلیدی اہمیت رکھتے ہیں۔

احساس کمتری (Inferiority Complex)

احساس برتری (Superiority Complex)

ایڈلر کے خیال کے مطابق احساس کمتری جہاں ایک طرف انسانی ذہن میں کبھی پیدا کرتا ہے وہاں یہ ایک زبردست محرک کا کام بھی انجام دیتا ہے مختلف فنون کے ماہرین اور اہم ترین مذہبی و سماجی و سیاسی شخصیات کی زندگی کا بغور مطالعہ کیا جائے تو ان میں اکثر شخصیات میں احساس کمتری تمہ نشین پایا جاتا ہے۔ جو انسانی شخصیت کے پس پشت سرگرم رہتا ہے۔ بعض اوقات خود وہ شخص بھی اسے محسوس نہیں کرتا جس کے اندر یہ سرگرم ہوتا ہے۔ احساس کمتری کے حامل اشخاص میں احساس کمتری در اصل ایک رد عمل کی نوعیت رکھتا ہے۔ جو ایک یا بہت سے اسباب کی کوکھ سے جنم لیتا ہے۔ یہ خود رو یا خود زائیدہ نہیں ہوتا بلکہ اس کی ضرور کوئی علت ہوتی ہے جو اس کے جنم کا باعث بن جاتی ہے۔

ایڈلر کہتا ہے کہ اقتصادی، نسلی یا فرقہ جاتی پستی، بد صورتی، کوتاہ قامتی، علمی کم مائیگی، وغیرہ ایسی صورتیں ہیں جنہیں سماج میں بالعموم تحقیر آمیز نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ بعض لوگ ان کیوں، عیبوں، محرومیوں اور خامیوں کی تلافی اپنے فن، کردار، اور عظیم خدمات کے ذریعے کر لیتے ہیں۔ تلافی کا یہ قانون قدرت کے نظام میں بھی سرگرم ہے۔ جیسے اندھے آدمی کی قوت سماعت نہایت شدید اور حساس ہوتی ہے۔ اہل نظر کے مقابلے میں وہ فوری اور سرعت کے ساتھ دور و نزیک کی مہین سے مہین آواز و آہٹ کو محسوس کر لیتا ہے۔ اس حقیقت کا اطلاق من و عن دیگر اعضاء اور حاسوں Senses پر بھی کر سکتے ہیں۔



ایڈلر کے خیال کے مطابق شاعر اپنے فن کے ذریعے تلافی کے عمل سے گزرتے ہیں۔ کسی بھی نوع کی شخصی کمزوری، محرومی اور نقص اسے تخلیق عمل کے لئے اکساتا ہے اور وہ بہتر سے بہتر فن کی تخلیق کے درپے ہوتا ہے تاکہ دوسرے لوگ اس کے نقص کی طرف توجہ نہ دے کر اس کے فن پر اپنی توجہ مرکوز کر لیں اس طرح اس کا مگر انقدر سماجی مرتبہ اس کے لئے تلافی کا موجب بن جاتا ہے۔ اس قسم کی تلافی دراصل اس کی انا کا سراغ اور اس کے وجود کا اثبات ہے۔

ایڈلر کے اس نقطہ نظر پر غور کیا جائے تو ہم اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ عمل تلافی بظاہر ایک نفسیاتی توضیح ہے جو ایڈلر کی تحقیق سے پہلے بھی سرگرم تھا۔ ایڈلر نے صرف اسے ایک مناسب نام دیا ہے اور اپنے دلائل کے ذریعے حتمی قرار دیا ہے۔ سماجی اعتبار سے ایڈلر کا یہ تصور بڑا مثبت ہے۔ ایڈلر فرائڈ کے مقابلے میں زیادہ با معنی اور پر امید نقطہ نظر قائم کرتا ہے جو ایک بہتر سماج کی تشکیل میں بڑا معاون ثابت ہو سکتا ہے۔

انیسویں صدی میں حقیقت پسندی، فطرت پسندی اور پھر علامت پسندی جیسے رجحانات نے فروغ پایا اور جس کے اثرات موجودہ دور تک جاری و ساری ہیں۔ ان تصورات پر طبیعیاتی اور مابعد الطبیعیاتی ہر دو نوع کے تصورات کا غلبہ تھا۔ بلکہ یہ اصلاً ان ادوار میں فروغ پانے والے مختلف فلسفیانہ انکار ہی کے زائیدہ ہیں۔ مارکس کے اقتصادی نظریات اور ڈارون کی سائنسی تحقیقات کی بنیاد منطقی اور تعلقاتی تھی جو نتیجہ تھیں وسیع ترین انسانیاتی تاریخ اور تہذیب کے معروضی مطالعے کا۔ یہ مطالعہ بالاستیعاب درجہ بدرجہ، دور بہ دور اور تقابلی نوعیت کا تھا۔ جس کے نتائج کی آخری شکل مارکس، اینگلس اور ڈارون کے نظریہ ارتقاء یا نظریہ فطرت جملہ البقا کے نظریے میں دیکھی جاسکتی ہے۔

مارکس کا انسان ایک باشعور فعال اور سرگرم انسان ہے جو وقت اور حالات کے سامنے سینہ سپر ہے۔ امید اور رجا جس کے ہم سفر ہیں۔ تقدیر کی ستم کاری کا وہ نود



خواں یا شاکی نہیں ہے بلکہ تاریخ کے اس جبر کو وہ ایک ٹھوس حقیقت قرار دیتا ہے جو مختلف ادوار کے نظامات کے بعد سے آج تک کی تاریخ تک پھیلی ہوئی ہے۔ تبدیلی جس کا کردار ہے اسی لئے اسے تاریخی جدیت کا نام دیا گیا ہے۔ مارکس کا انسان ایک طبقے کا حامل بھی ہے اور اس سے نکلنے کے لئے کوشاں بھی۔ وہ اپنے طبقے کو اپنی تقدیر کا نام نہیں دیتا بلکہ طبقہ اولیٰ کی کرشمہ سازی کا نام دیتا ہے جس کے استحصال نے اسے مفلس اور بد حال بنادیا ہے۔ اس کا نتیجہ طبقاتی کش مکش کی صورت میں ظہور پاتا ہے۔

مارکس نے فرد کی تقدیر کو اجتماعیت سے وابستہ کیا ہے پورے ایک نظام کی تبدیلی ہی فرد کی تقدیر کو بدل سکتی ہے۔ اپنی انفرادیت میں آدمی کوئی معنی نہیں رکھتا۔ مارکس کی تعلیمات میں خارج کا دباؤ پوری طرح غالب ہے اور اقتصادیات اس کے آئین میں ”علاج الغریبا“ ہے مگر فرامیڈ نے طبقات یا اجتماع کو اہمیت نہ دے کر فرد اور اس کی نفسی قوت کو ترجیح دی۔ تہذیب، اخلاق اور مذہب جس کی شخصیت کی کشادگی میں مانع آنے والے ادارے ہیں۔ فرامیڈ انسان کے بیشتر مسائل کے پس پشت جنسی محرومی کو دیکھتا ہے۔ ڈیڑھ سو برس قبل فرانس میں روسونے اس انقلابی خیال کا اظہار کیا تھا کہ آدمی آزاد پیدا ہوتا ہے مگر جوں جوں اس کی عمر بڑھتی ہے وہ پاب زنجیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ گویا معاشرہ اخلاقی اور سماجی قوانین نیز مذہبی اقدار اسی کی شخصیت کو مسخ کرنے لگتے ہیں۔ فرامیڈ نے اسی خیال کی توسیع کرتے ہوئے انا، شعور اور لاشعور جیسے مسائل کو سرفہرست جگہ دی اور تمام تر فکر کا رخ فرد کی انفرادیت کی طرف موڑ دیا۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد فکری سطح پر ابھرنے والی قابل ذکر تحریکات و رجحانات میں سے خودیوت کا نام سب سے نمایاں ہے۔ جنگ نے عظیم انسان کو ایک ایسے دہانے پر لاکھڑا کیا جہاں اس کے حصے میں صرف مایوسی، تشکیک، حزن، ملال اور تنہائی ہی آئی۔ اس کا ایمان انسانیت کی صالح اقدار سے اٹھ گیا۔ صنعتی دباؤ نے اس کی شخصیت کی آزاد نشوونما کی راہ میں رکاوٹیں پیدا کر دیں۔ تاجرانہ قدروں کا بول بالا



ہونے لگا۔ انسان کی نیکی، سچائی اور اخلاص کی کوئی قیمت نہ رہی۔ انسانوں کی بھیڑ میں اس کی شناخت گم ہو گئی۔ وہ دوسروں کے لئے ہی نہیں خود اپنے لئے بھی ایک سوالیہ نشان بن گیا۔ وہ کون ہے؟ کہاں سے آیا ہے؟ کیوں آیا ہے؟ زندگی کیا ہے؟ موت کیا ہے؟ زندگی کی معنویت کیا ہے؟۔ نئی صورت حال میں وجود اور جوہر پر غور کیا گیا۔ مارکس نے مادے کو شعور و خیال پر ترجیح دے کر ان تمام قدیم مکاتب فکر پر سوالیہ نشان لگادیا جن پر مابعد الطبیعات کی گہری چھاپ تھی اور جو بنیادی طور پر روحانیت اور مثالیت کے زائیدہ تھے۔ مگر وجودی فکرین نے مارکس کے تصور کو رد کردیا اور مادے کے مقابلے میں وجود کو ترجیح دی اور وجود کو جوہر پر مقدم قرار دیا۔ وجودی مفکرین اپنی فکر کو فلسفے کا نام نہیں دیتے وہ منطق سے زیادہ جذبے اور وجدان کو اہمیت تفویض کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے وجودیت کوئی ایسا نظام فکر نہیں ہے جو آپ اپنے میں مکمل، واحد اور حتمی ہو۔ چونکہ اس کی تشکیل میں عقیدے اور تخلیقی فکر کا دخل ہے اس لئے یہ ایک تخلیقی فلسفہ ہے جس کے آثار ماضی بعید سے لے کر جدید ادوار تک کے تخلیق کاروں میں بڑی آسانی سے دیکھے جاسکتے ہیں۔ یہی نہیں یہ ان فلسفیوں اور دینی دانشوروں کے افکار و خیالات میں بھی روز روشن کی طرح عیاں ہیں جنہوں نے انسان کی فرہیت، انسان کی گنہ گاری، خدا اور عدم کو اپنا مسئلہ بنایا تھا۔ اس قسم کے تصورات جو غیر عقلی ہیں۔ رومانویت کی طرف بھی ہمارے ذہن کو موڑ دیتے ہیں۔ رومانی ذہن کی ساری سوگواری، بے یقینی حتیٰ کہ انسان اور فرد کے تئیں اس کا بلند کوش نظریہ بھی وجودیت میں شہرہ شکر ہے۔ نطشے اور شاہن ہادر کے انفرادیت پسند اور قنوطی تصورات میں بھی اس کی واضح جھلکیاں موجود ہیں اور ماضی بعید میں سقراط سینٹ پال، سینٹ آکسن، پاسکال کے افکار اور نیشا غورٹ کے اس مقولے میں بھی اس کا شرارہ پنہاں ہے۔ اس کے مطابق، انسان، ہر شے کو جانچنے اور پرکھنے کا پیمانہ ہے۔ نیشا غورٹ نے یہ کہہ کر انسان کو اس عظیم کائنات میں مرکزی درجہ تفویض کردیا۔ قرآن مجید نے انسان کو اشرف المخلوقات اور خلیفۃ الارض نیز مسخرارض و سما



قرار دے کر اس کی عظمت و افضلیت پر مروتیثی ثبوت کر دی ہے۔ وجودی مفکرین کی نظر میں انسانی وجود کی حیثیت مرکزی ہے۔ اگرچہ وجودیت یعنی Existentialism کا لفظ سب سے پہلے ہائن من نے 1929 میں استعمال کیا تھا مگر وجودیت کی ایک بے حد موثر اور طاقتور آواز کیرکیگارد کی تھی جسے وجودیت کا پیش رو بھی کہا جاتا ہے۔

کیرکیگارد کا زمانہ حیات انیسویں صدی کا درمیانی دور ہے جب ادب میں روحانیت کی لے ست ہو چلی تھی۔ اسی عہد میں بودیئر کی نظموں کا مجموعہ ”بدی کے پھول“ 1850 میں شائع ہو چکا تھا۔ ڈارون کی حیرت خیز تحقیقات بھی اسی دوران عمل میں آئیں اور اسی دوران مارکس نے اپنا انقلابی سوشلزم کا نظریہ ترتیب دیا۔ حقیقت پسندی اور پھر فطرت نگاری کی تحریکات کا آغاز بھی اسی دور میں ہوا۔ اسی طرح یہ دور فکر کے اعتبار سے عجیب و غریب تضادات کا حامل ہے۔ ایک طرف داغلیت کا رجحان ہے جو بودیئر اور کیرکیگارد کے خیالات میں کارفرما ہے۔ اس کا رخ تخلیقیت اور فردیت کی سمت ہے جب کہ دیگر مکاتیب فکر کا رخ خارج کی طرف ہے۔ جو سرے سے تصورات اور روحانیت کو رد کرتے ہیں۔

یہ بھی ایک عجیب منظر ہے کہ وجودیت اور مارکسزم میں کئی بنیادی اور نوعی اختلافات نمایاں ہیں مگر وجودی مفکرین میں سے سارتر اور دیگر وجودیمن کی فکر اور سائنسی فکر پر مارکس کی تعلیمات کا بھی گہرا اثر ہے۔ جیسا کہ مارکس کا خیال تھا کہ انسان اپنی تاریخ کا خالق آپ ہے۔ اسی طرح ثبوت فکر کے حامل وجودیمن کے نزدیک انسانی تاریخ بنے بنائے ہوئے یا پہلے سے طے شدہ سلسلے کا نام نہیں ہے بلکہ انسان اپنے عزم و ارادے سے اپنی خواہش کے مطابق تاریخ کی تشکیل کر سکتا ہے۔ یعنی وہ اپنی تاریخ کو جس طرح چاہے ڈھال سکتا ہے۔ انسان اسی طرح آزاد پیدا ہوا ہے جیسا کہ ماضی میں روس نے کہا تھا مگر روسو نے بعد ازاں اس کی آزادی پر ماحول کا قدغن لگا دیا جس کے آگے آدمی کمزور واقع ہوا ہے۔ اسے ہر صورت اس خارجی خیر کو قبول کرنا پڑتا ہے۔ مگر وجودیمن اس بیرونی جبر کو تسلیم نہیں کرتے ان کے نزدیک انسان آزاد



پیدا ہوا ہے، آزادی اس کا پیدائشی حق اور اس کی فطرت ہے۔ وہ آزادانہ طور پر اپنی راہ کا انتخاب خود کر سکتا ہے۔ اس کے اعمال و نتائج کا ذمے دار وہ خود ہے۔ کیوں کہ فیصلہ اس کی اپنی ذات کرتی ہے۔ مارکس اس مقام پر فرد پر اجتماع کا جبر عاید کرتا ہے کیونکہ اس کے آئین میں فرد اپنے طبقے سے علاحدہ نہیں ہے۔ ایک طبقے کا جبر دوسرے طبقے کی تقدیر بن جاتا ہے۔ پورے نظام میں تبدیلی کے بعد ہی انسان اس جبر سے آزاد ہو سکتا ہے۔

جیسا کہ عرض کیا گیا ہے وجودیت کا پیش رو انیسویں صدی کا دینی دانشور کیرکیگارڈ (1833-55) ہے۔ جو خود خدا پر مستحکم عقیدہ رکھتا ہے۔ مگر وجودیت کے مفکرین میں ہمیں چار طرح کی تقسیم سے گزرنا پڑتا ہے۔

۱۔ وہ وجودین جو بنیادی طور پر تخلیقی فنکار ہیں۔ ان کی تخلیقات میں وجودی فکر جاری ہے۔ جیسے دوستوفسکی، فرائزکافکا، اور اقبال وغیرہ۔

۲۔ وہ وجودین جن کی فکر میں وجودی رجحان کے باوصفہ حیثیات اور اخلاقیات کاغلبہ ہے۔ جیسے کیرکیگارڈ، یاسپرس، مارسل، بریڈ پائو، اوانامو اور ولبر۔

۳۔ وہ وجودین جن کی فکر میں لہذا نہ تصورات کارفرما ہیں۔ جیسے نطشے، سارتر اور کامو۔

۴۔ وہ وجودین جو خدا پرستی کا دعویٰ بھی نہیں کرتے اور نہ ہی خدا سے انکاری ہیں۔ جیسے ہائیڈگر۔

دوستوفسکی، فرائزکافکا، سارتر اور کامو وغیرہ کے افسانوی ادب میں شعوری اور غیر شعوری طور پر وجودی رجحانات در آئے ہیں۔ سارتر کے علاوہ دیگر فن کاروں کے موضوعات میں ایک مستقل ذہنی تناؤ کی سی صورت جاری و ساری ہے۔ دوستوفسکی اور فرائزکافکا کے یہاں ایک Under World یا زیریں دنیا ہے۔ جو پناہ گاہ بھی ہے اور فرار پسندوں کی آخری منزل بھی۔ مردم بیزاری، عزت نشینی، تنہائی اور بیگانگی Alienation جیسی صورت حال اور کیفیات میں ان کے ہیرو بسر کرتے ہیں بے عملی



اور پردگی انہیں عزیز ہے۔ اکثر مقامات پر کامو جیسی لغویت اور بے معنویت سے بھی واسطہ پڑتا ہے۔ مگر کامو کے یہاں کم از کم بغاوت کے انتخاب کی آزادی ہے۔ مگر دستوفسکی اور کافکا کے یہاں مسلسل داخلی فکر اور جبر کا فرما ہے جو انسانی اعمال کی آزادیوں پر ایک قدغن ہے۔ دستوفسکی کے ہیرو کی سوچ وجودیت کی مظہر ہے۔ جب کہ کافکا کا فرد Situational Man ہے۔ حالات و ماحول کا جبر ہے جس کے درمیان اس کی حقیقت محض ایک کمزور تنکے کی مانند ہے۔

کامو کے کرداروں میں زبردست اعتماد پایا جاتا ہے۔ اس کے کردار با شعور ہیں وہ ایک خاص بیرونی چھوٹیشن میں ضرور زندگی بسر کر رہے ہیں۔ مگر ایسا نہیں ہے کہ کافکا یا دستوفسکی کے کرداروں کی طرح حقیقت ان پر منکشف نہیں ہوتی ہے۔ وہ حقیقت کی فہم رکھتے ہیں اور عقیدے سے عاری ہیں جب کہ دستوفسکی غیبی قوت کو تسلیم کرتا ہے اور وہ بھی ایک ایسی غیبی اور پراسرار قوت جو عمل کی محرک نہیں بلکہ عملی قوی کو سلانے کا کام انجام دیتی ہے۔ جس کے نتیجے میں انسان ہمیشہ خوف زدہ اور دوسروں کے ہاتھوں کا کھلونا بنا رہتا ہے۔ سارتر موت کو ذہن میں رکھ کر زندگی کو کس طرح بامعنی بنایا جاسکتا ہے؟ جیسے سوال پر غور کرتا ہے اور کسی نہ کسی مثبت نتیجے تک پہنچتا ہے۔ مگر کامو موت کی حقیقت کو قبول کر کے زندگی کی بے معنویت پر مہر توثیق ثبت کر دیتا ہے۔ بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی اس کے بعد وہ خود کشی اور بغاوت جیسے اعمال میں کسی ایک کے انتخاب کے سوال پر بحث کرتا ہے۔ اس کے نزدیک خود کشی محض پردگی اور انفرادی عمل ہے۔ خود کشی کے بجائے بغاوت ایک مثبت عمل ہے اور بغاوت بہر حال جہد ہی کا دوسرا کا نام ہے۔ جو انفرادی ہو کر بھی اجتماعی ہوتا ہے۔ چونکہ ہم بہر صورت ایک وجود کے حامل ہیں اس لئے ہم بغاوت کرتے ہیں۔ گویا وجود کا اثبات کامو کے یہاں بغاوت کے ذریعے ہوتا ہے۔ اور یہ بغاوت ایک بے صورت اقداری نظام حیات پر گہرا طنز بھی ہے۔

دینی دانشوروں میں کیرکیگارڈ سب سے مقدم ہے۔ وہ اس فلسفے کے حق میں



نہیں ہے جو محض مجرد ہوتا ہے۔ اس کا ماخذ انسانی تجربہ ہونا چاہئے جو ایک تاریخی صورت حال پر مبنی ہوتا ہے اور یہ صورت حال وہ ہوتی ہے جس کے درمیان انسان اپنے آپ کو پاتا ہے۔ وہی حقیقت اور مستند ہے جسے تجربہ کہا جاسکے اور جس کو معرض امتحان میں لایا جاسکے۔

کیرکیگارڈ سے قبل ہیگل اور نطشے کے فلسفیانہ افکار سے ساری فضا گونج رہی تھی۔ کیرکیگارڈ نے ان دونوں کے خیالات پر سخت تنقید کی اور ہائمن مان اور ہیوم کے فلسفیانہ افکار کو سراہا جن میں انسانی زندگی پر عقیدہ مسلم تھا۔ کیرکیگارڈ ایک پکا پروٹسٹنٹ عیسائی تھا۔ اس لئے مذہبی زندگی میں اس کا یقین پختہ تھا اس یقین اور عقیدے کو کسی منطق کے ذریعے قائم نہیں کیا جاسکتا۔ عیسائی عقیدے کے تحت انسان ازلی گنہ گار واقع ہوا ہے۔ اور حضرت عیسیٰ اس کے نجات دہندہ ہیں مگر گنہ گاری کا تصور عیسائی لاشعور میں پنہاں ہے اور اسے کیرکیگارڈ ”دہشت زدہ صورت حال“ سے موسوم کرتا ہے۔ خدا کی دوری کا احساس بھی انسان کے اندر کرب پیدا کرتا ہے۔ اسی قسم کی بے چینی اسے تنہائی کے گہرے غار میں ڈال دیتی ہے۔

کیرکیگارڈ، خدا پر یقین کامل رکھنے کے باوجود وہ تقدیر کا قائل نہیں ہے کیوں کہ فرد اپنی ذات میں آزاد ہستی ہے اور اس پر ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ اپنے باطن میں اپنے آپ کو تلاش کر لے اپنی انفرادیت کو فروغ دے کیونکہ فرد حامل وجود ہے وہ اپنے انتخاب اور فیصلے میں آزاد ہے۔ کیرکیگارڈ کے خیالات کو سلطان علی شیدا ان لفظوں میں بیان کرتے ہیں۔

”وجود دراصل انسان کا اپنا وہ رویہ ہے جو وہ اپنے تئیں اختیار کرتا ہے اور اس کا اظہار کچھ مخصوص نازک حالات میں ہوتا ہے۔ مثلاً انتخاب، تصادم اور موت“ وہ اس بات کا شکی ہے کہ ہم نے وجود کے معنی کو اور اس کی درونیت کی اہمیت کو بھلا دیا ہے۔ تمام انسانوں کے لئے واحد حقیقت اس کا انفرادی وجود ہے



جسے داخلی فکر بنانا اس کی اہم ترین ذمہ داری ہے خارجی اور معروضی فکر انسان کی ذات کی گہرائیوں میں داخل نہیں ہو سکتی کیونکہ اس کا دخول صرف عالمگیر یا کلیہ تصورات میں ہوتا ہے جب کہ انسان کی حقیقت کو کلیہ یا عالمگیر کہنا فرد کی اصلیت سے انحراف کرتا ہے۔

اسی خیال سے اس نے وجودی فکر کا تصور اپنایا جو وجود کی اصلیت کو پہنچانے کے لئے ناگزیر ہے اور اس طرح وہ اس مقولے کی وضاحت بھی کرتا ہے کہ داخلیت ہی ثواب ہے۔ کیرکیٹارڈ کے لئے فلسفیانہ فکر بھی اس حقیقی زندگی سے پیدا ہوتی ہے جو حیات و ممات کے درمیان قائم رہتی ہے۔ فرد کی زندگی میں اہم ترین اور پر معنی واقعات وہ ہیں جن کا تجربہ اسے داخلی فیصلے، انتخاب کے لمحات اور شش و پنج کے حالات میں ہوتا ہے پس انسانی وجود ایک پیچیدہ جدوجہد اور حرکت کا نام ہے۔ جس میں تفریض و ارتکاب مسلسل لازمی طور پر شامل ہے۔“ ۱

اگر اپنی ذات سے بیگانگی قائم رہتی ہے تو فرد اپنے معاشرے سے بھی بیگانہ سا رہتا ہے۔ جسکے نتیجے میں تضاد کی یہ صورت انسان کے اندر ایک مستقل آویزش اور کرب کا باعث بن جاتی ہے۔ اگر یہ حالت بہت عرصے تک برقرار رہتی ہے تو انسان قنوطی ہو جاتا ہے۔ قنوطیت یا سپرس کے نزدیک ایک روحانی عارضہ ہے۔ جو انسان کو انسان ہی سے نہیں خدا سے بھی بیگانہ کر دیتا ہے۔

یا سپرس بھی کیرکیٹارڈ کی طرح ناامیدی اور پراگندگی کو انسان کے وجود، اس کی سائیکی اور شخصیت کے لئے انتہائی مضر قرار دیتا ہے جو آگے چل کر اسے اپنے وجود



ہی سے بے تعلق کر دیجی ہے۔ غیر یقینی اور حوصلہ شکن حالات میں انسان سیدھے اپنے وجود کے سامنے ا۔ ستادہ ہوتا ہے ایسی ہی صورت حالات میں اسے اپنے لئے کوئی فیصلہ کرنا پڑتا ہے۔ ماضی اور مستقبل اس کی حد اختیار سے باہر ہوتے ہیں اس لئے یاسپرس کا سارا زور حال اور عصمت پر ہوتا ہے کہ حال کی یہ صورت ہی سب سے واضح صورت ہوتی ہے۔ جو ہماری دسترس میں ہوتی ہے۔ یاسپرس نے وجود کی مادی، شعوری اور روحانی تین صورتیں بتائی ہیں۔

۱۔ مادی وجود

۲۔ شعوری وجود

۳۔ روحانی وجود

چونکہ یاسپرس کا زور روحانیت اور روحانی صفات پر ہے۔ اس لئے یہاں بھی وہ روحانی وجود کو سب سے زیادہ معتبر قرار دیتا ہے۔ یہی اس کی نظر میں حقیقی اور اصلی وجود ہے۔ عقل یا منطق اس ماورا اور ہمہ موجود ہستی کی فہم سے بالا ہے جو تمام کائنات سے پرے بھی ہے اور اسی کائنات میں سرگرم بھی ہے۔ یہ ہستی تمام کلیات و موجودات پر محیط اور ان پر قادر بھی ہے مگر انفرادی آزادی پر کوئی قدغن نہیں لگاتی۔ کیرکیگارڈ اور سارتر کی طرح یاسپرس کے نزدیک بھی انتخاب اور فیصلے کی آزادی فرد کا حصہ ہے۔ کیرکیگارڈ کی طرح وہ گناہ اور ثواب کی بات نہیں کرتا اور نہ ہی انسان کو ازلی گناہ گار قرار دے کر اسے ہمیشہ ہمیش کے لئے احساس جرم میں گرفتار کرتا ہے۔

کیرکیگارڈ اور یاسپرس کی طرح گہل مارسل پر بھی شرقی اصطلاح میں متصوفانہ فکر حاوی ہے۔ وہ بھی وجود کو مرکزی حیثیت تفویض کرتا ہے تمام رشتے اسی پر مرکوز ہیں۔ اپنی ذات میں ڈوب کر ہی وجد میں حقائق کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ مارسل کے نزدیک صرف و حاصل گزید دنیا کا اسیر آدمی بڑی مشکل سے اپنی حریص خواہشات سے بری ہو سکتا ہے۔ آدمی جتنا اپنی ضروریات کو بڑھاتا ہے اتنا ہی وہ اپنے وجود اور اپنے حقیقی رشتوں سے دور ہوتا چلا جاتا ہے۔ اس طرح ہمارے ادوار کی مشینی تہذیب اور



اس کے آلات نے انسان کو میکا فیکٹ کا خوگر بنادیا ہے اور وہ اپنی حسی صلاحیتوں سے محروم نہیں ہو رہا ہے بلکہ اس کا وجود بھی اس کے لئے ایک معدوم شے سے زیادہ کچھ نہیں۔ بقول گہرل مارسل:

”افراد کے درمیان سچا رشتہ وہ ہے جس میں ایک فرد دوسرے کے پاس موجود یا حاضر ہوتا ہے۔ یہ رشتہ ایک روحانی تعلق ہے جس کا مطلب دوسروں کی آواز پر لبیک کہنا اور ان کے ساتھ روحانی قربت قائم کرنا ہے۔ یہ رشتہ زمان و مکان کے قیود سے آزاد ہے۔ اس میں غیر حاضری کی جگہ حاضری، بے وفائی کی جگہ وفا، نفرت کی جگہ محبت، غیر اعتمادی کی جگہ اعتماد، شک کی جگہ یقین اور ناامیدی کی جگہ امید پیدا ہوتی ہے۔“ ۱

وہ وجود مین جن میں ملحدانہ فکر حاوی ہے ان میں نطشے سارتر اور کامو کے نام آتے ہیں۔ نطشے باقاعدہ وجودی مفکر نہیں ہے۔ وہ ایک باغی خود رو دانشور تھا اس کے رویوں میں وجود تجربے کا عکس ملتا ہے۔ اسی لئے اس کے یہاں دیگر باقاعدہ فلسفیوں کی طرح موشگافیاں ہیں نہ کوئی منضبط فکری نظام ہے۔ سارتر اور کامو کی طرح اس کی فکر میں تخلیقی شعور کارفرما ہے۔ جو اپنی فکر کے سلسلے کو ماضی بعید کے اساطیری نظام سے جوڑتے ہیں۔ نطشے کہتا تھا کہ انسان بغیر متھ (Mith) کے رہ نہیں سکتا۔ اس لئے اس نے نئی اسطور سازی کا بیڑا اٹھایا۔ سارتر ہی کی طرح وہ بھی نفسیات داں کی طرح دیکھتا اور سوچتا ہے۔ موجودہ صنعتی و مشینی دور کے کرب مایوسی اور پراگندگی میں نطشے بالکل اس طرح ایک بامعنی حوالہ ہے جیسے سارتر۔ وہ نطشے ہی ہے جو پہلی بار علم، اور آگہی کو ایک ایسے آلے کا نام دیتا ہے جس میں خود اس کی ذات کی تباہی مضمر ہے۔

نطشے کے لئے شوپن ہاور کی کتاب "The World as will and idea" ایک



اہم ترین تجربہ تھی۔ اس تصنیف نے اس کے دل و دماغ پر بالکل اس طرح کا اثر قائم کیا جیسے ڈیکارٹ نے لاک پر اور ہیوم نے کانٹ پر اثر قائم کیا تھا۔ ارادہ یا خواہش جسے وہ استدلال پر ترجیح دیتا ہے اصل میں شوہن ہاور ہی سے اخذ کردہ اصطلاح ہے۔ ارادہ اس کے نزدیک کائنات کی کلید ہے۔ شوہن ہاور کے یہاں ارادہ تصور میں مابعد الطبیعیاتی دماغ چھائی ہوئی ہے جب کہ نطشے اسے ”شے بہ ذات“ (Thing itself) میں بدل دیتا ہے۔ ارادہ صرف ارادہ نہیں رہ جاتا بلکہ اسے وہ عزم القوت (power Will to) کا نام دیتا ہے۔ وہ تحصیل قوت کو انسان کی دسترس اور اختیار سے بعید قرار نہیں دیتا۔ کیونکہ۔ اس کے نزدیک کسی بھی فکر یا خیال کی اس وقت آمد ہوتی ہے جب وہ خود آنا چاہتا ہے نہ کہ میں چاہتا ہوں۔“

نطشے نے فکری خیال کرنے کو اتانیت سے علاحدہ کر دیا۔ اس نے ارادے کے نفسیاتی تصور اور شوہن ہاور کے واحد مابعد الطبیعیاتی اصول کو بھی رد کر دیا بجائے ان کے وہ اسے Willing Complex کا نام دیتا ہے جو نہ صرف فکر و احساس کا مرکب ہے بلکہ وہ ایک حکمانہ جذبے کا حامل بھی ہے۔ نطشے اسی عزم القوت کے ذریعے انسان کو فوق البشر کی سطح پر لے جانے کی بات کہتا ہے۔ گویا انسان اپنے عزم ارادے اور خواہش کے ذریعے اتنی قوت آپ اپنے میں پیدا کر سکتا ہے کہ وہ فوق البشر بن جائے۔ فوق البشریت تمام انسانی کمزوریوں پر فتح پانے سے عبارت ہے۔ نطشے کے اس تصور میں زبردست فعالیت پنہاں ہے جو اپنے مثبت معنی میں انسان کی خیر کی قوت کو دوبالا کرنے سے عبارت ہے نہ کہ بربریت سے۔ بعض علماء اور نقادوں کے نزدیک نطشے کے تصور میں منفیت کارفرما ہے۔ لیکن اسکے کے بارے میں یہ خیال قطعاً غلط اور گمراہ کن ہے۔

دراصل نطشے نے دیگر وجودین کی طرح انسان کے اپنے وجود کے تئیں ہوش مند رہنے کی ضرورت پر ہی زور دیا ہے۔ اس نے انسانی فعالیت اور اس کے اختیار کا احساس دلایا ہے تاکہ جبر و قد ر کے مابعد الطبیعیاتی دائروں سے نکل کر وہ عزم الحیات



جیسے جذبے کا حامل ہو سکے اور اپنی دنیا آپ پیدا کر سکے۔

نطشے جس نے مغرب میں فلسفیانہ سطح پر پہلی بار خدا کے عدم وجود کا اقرار کیا اور انسانی عزم القوت جیسے بلند کوش تصور کی تشکیل کی تھی۔ بعد ازاں سارتر کے عقیدہ پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ سارتر کا نام ان وجود مین میں ہوتا ہے۔ جو خدا کے منکر اور انسانی عزم واردے کے قائل ہیں۔ انسانی وجود ہی اس کے نزدیک اہم چیز ہے۔ وہی حقیقی ہے نہ کہ تصوراتی۔ اگر وجود پر جوہر کو مقدم تسلیم کر لیا جائے تو پھر ہمیں یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ انسان محض محکوم ہے اور اس کا وجود پہلے سے طے شدہ اور متعین ہے۔

سارتر کے فلسفیانہ موضوعات میں ہستی، نیستی، وجودیت اور بشریت کی حیثیت بنیادی ہے۔ انہی موضوعات کو اساس بنا کر اس نے تین کتابیں تصنیف کی ہیں۔

۱۔ (1943) ہستی اور نیستی Being and nothingness

۲۔ وجودیت اور بشریت Existentialism and Humanism

۳۔ تنقید جدلیاتی استدلال Critique of Dialectical Reasons

درج بالا تینوں تصانیف کے درمیان کئی برسوں کا فاصلہ ہے۔ یہ فاصلہ سارتر کے فکر کے درجہ بدرجہ ارتقا کا بخوبی پتہ دیتا ہے۔ ان تصورات کی جڑیں ماضی بعید میں ہیگل اور ماضی قریب میں ہیڈگر کے نظام فکر میں پیوست ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ سارتر کی فکر ان مفکرین ہی کی توسیع، تشریح یا تکمیل ہے۔ سارتر نے سب سے زیادہ ہیگل ہی کو اپنی سخت ترین تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ وہ مارکس کا بھی خوشہ چیں ہے مگر جوہر کی تعریف میں وہ مارکس سے بالکل علاحدہ تصور قائم کرتا ہے اور یہی اختلافی تصور وجود مین کی فکر کی اساس ہے۔

1963 تک پہنچتے پہنچتے سارتر تصوریت پسندی سے چھٹکارا حاصل کر لیتا ہے اور ہیگل کی طرح وہ یہ ماننے لگتا ہے کہ ذہن یا دماغ کو حقیقت سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ ”ہستی اور نیستی“ میں ہیگل کا اثر اپنے عروج پر ہے۔ جب کہ ہیڈگر کی



مظہرت سارتر کی فکر اور طریق کار پر بہت پہلے اثر انداز ہو جاتی ہے۔ مظہرت دراصل موضوعی تجربے کا ایک آلہ ہے۔ توضیح کی ایک تکنیک جسے سارتر نے نہ صرف جذبات اور تخیل پر تصنیف کردہ رسائل میں استعمال کیا ہے بلکہ اس کے ناولوں میں بھی اس کی بخوبی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔

سارتر کے فلسفہ وجود میں شعور کی بڑی اہمیت ہے۔ وجود کو وہ اکثر شعور کے معنی ہی میں زیر بحث لاتا ہے۔ اس نے ہستی کو دو معنی میں اخذ کیا ہے۔

۱۔ ہستی اپنی ذات میں (Being in Itself)

۲۔ ہستی برائے ذات (Being for Itself)

یہاں برائے ذات یا برائے خود دراصل شعور سے مماثل ہے۔ جبکہ ”ہستی اپنی ذات میں۔“ میں ہستی ایک بے حس چیز بن جاتی ہے۔ شعور ہمیں کسی شے، حالت یا کیفیت کی آگاہی بخشتا ہے۔ مگر جس شے سے شعور آگاہ ہوتا ہے اس میں خود آگاہ ہونے کی صلاحیت نہیں ہوتی۔ اس لئے بقول سلطان علی شیدا۔

”سارتر کی دنیا ان دو بنیادی دائروں میں منقسم ہوتی ہے شعور اور غیر شعور چونکہ شعور صحیح معنی میں انسانی وجود کی بنیاد ہے اس لئے اسے انسانی ہستی سمجھا گیا ہے لہذا دو سرا دائرہ نیستی یا عدم وجود کا دائرہ بن جاتا ہے لیکن چونکہ شعور غیر شعور کے بغیر ایک کھوکھلا تصور ہے لہذا غیر شعور یا غیر وجود انسانی ہستی یا وجود کی ناگزیر شرط بن جاتا ہے سارتر کہتا ہے۔ ”نستی ہستی میں سرایت کر گئی ہے۔“ یا پھر یہ کہ ”ہستی نیستی سے وجود میں آتی ہے۔“ شعور چونکہ ان تمام اشیاء و حقائق کا منفی ہے جن کے ساتھ ربط کی وجہ سے خود اس کا ارتقاء ہوتا ہے اس لئے سارتر ہر شعوری عمل کو ہر شے کی نفی کرنے کا عمل گردانتا ہے۔ اس کو وہ شعور کی آزادی کہتا ہے کیونکہ انحراف کرنا اپنی آزادی کا ثبوت دینا



ہے۔“

سارتر کے یہاں آزادی کا تصور دیگر وجود میں کے مقابلے میں بڑا مثبت اور ہمہ گیر ہے جہاں وہ شعوری آگہی کی بات کہہ کر ہر شے کی نفی کی بات بھی کہتا ہے وہاں تک وہ ایک متنی مفکر کے طور پر دکھائی دیتا ہے مگر جب وہ انسانی فکر، سوچ، شعور اور وجود کی آزادی کی بات کرتا ہے وہاں وہ ایک خالص عملی فلسفی کا رول انجام دیتا ہے۔ وہ اپنے عقیدے میں خدا کا منکر ہے کیونکہ اس کے نزدیک ایسی کوئی بالا و برتر فعال ہستی نہیں ہے جو حرکت و عمل پر قادر اور حرکت عمل کا سرچشمہ ہو اس لئے نہ تو دنیا کے پس پشت کوئی منطقی مقصد کار فرما ہے اور نہ ہی یہ کہا جاسکتا ہے کہ انسان کی تخلیق کے پس پشت ہی کوئی خاص تصور مخفی ہے۔ انسان اپنے اعمال میں آزاد ہے وہ اپنے انتخاب میں آزاد ہے۔ اپنے فیصلے میں آزاد ہے۔ اس لئے اپنے نیک یا بد انجام کا ذمہ دار بھی وہ خود ہے نہ کہ اس کی تقدیر۔ یہاں سارتر صاف لفظوں میں جبر و قدر کے مذہبی فلسفے کو رد کرتا ہے۔

سارتر یہاں فرد کے کاندھے پر ذمہ داری کا ایک بھاری بوجھ ڈال دیتا ہے۔ جبکہ مارکس پورے ایک نظام اور نظام کی درجہ بندیوں کو مورد الزام ٹھہراتا ہے۔ سارتر کی رو سے فرد انفرادی طور پر اپنے اعمال پر قادر ہے وہ اپنے آپ کو بنا سکتا ہے، بگاڑ سکتا ہے۔ اس طرح انسان پر یہ فرض عاید ہوتا ہے کہ وہ اپنی تقدیر خود بنائے یعنی اپنی قدریں خود خلق کرے۔ پاشا رحمان اس کی وضاحت ان لفظوں میں کرتے ہیں۔

”(سارتر) کے خیال میں انسان میں کوئی ایسا جوہر موجود نہیں ہے

جو اس کی تخلیق سے پہلے اس میں موجود تھا اور یہ کہ انسان

اس جوہر کے ہاتھوں مجبور محض ہے۔ سارتر کا خیال ہے کہ

انسان اپنا جوہر خود تخلیق کرتا ہے یہاں تک کہ بوقت مرگ جب



انسان اپنی زندگی کے دن پورے کرچکا ہوتا ہے تو گویا وہ جوہر کی  
مکمل تشکیل کرچکا ہوتا ہے۔ اس طرح انسان جو کردار اپنے اندر  
پیدا کرتا ہے اور جیسی شخصیت تشکیل دیتا ہے یہ سب اس کی  
ذاتی کاوشوں کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ا

جدید شاعری میں جس انسانی کرب اور تھکائی کا حوالہ ملتا ہے اس کے سلسلے  
سارتر کے ان تصورات سے جاملتے ہیں۔ ہیڈگر کی طرح سارتر نے زندگی کو ایک عدم  
سے دوسرے عدم تک کے سفر کا نام دیا ہے۔ جس سے زندگی کی بے معنویت کا تصور  
بھی ابھرتا ہے۔ کامو کے الفاظ میں انحراف اور بغاوت کر کے ہم زندگی کو کوئی معنی  
دے سکتے ہیں جبکہ سارتر کے نزدیک مقصد کی تلاش زندگی کے معنی کا ایک جواز  
ہے۔ جدید شاعری میں موت، بے مقصدیت، بے معنویت جیسے موضوعات ہیڈگر، سارتر  
اور کامو کے افکار ہی سے ماخوذ ہیں۔

ہیڈگر کی ہم وجودیت میں دوسروں کی ذات اور دوسروں کے وجود کی توثیق بھی  
مضمحل ہے۔ سارتر نے OTHER SELF کو دوسرے کا نام دیا ہے جس سے اس کے منفی  
رویے کی بو آتی ہے۔ جہاں وہ عمل پر اصرار کرتا ہے اور انتخاب اور فیصلے کی آزادی  
جیسے تصور پر مصر ہے۔ وہیں وہ انجام کے نیک و بد کو انسانی دسترس سے باہر مانتا ہے۔  
یہیں سے سارتر کے یہاں جبر کا پہلو بھی واضح ہو جاتا ہے۔

چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا  
کے مصداق بالاخر انسان کی توفیق بھی اپنی حد کو مختص اور مجبور محض ثابت ہو جاتی ہے  
نئی شاعری میں حزن و یاس کا پہلو اسی وجہ سے زیادہ ہمہ گیر ہے کہ آج کے شاعر کا  
یقین ہر چیز اور ہر قدر سے اٹھ گیا ہے۔

جہاں تک انحراف اور بغاوت کا سوال ہے۔ اس ضمن میں جان میکاری نے  
صاف لفظوں میں یہ لکھا ہے کہ۔



”وجودِ مین بالعموم اِشٹلمنٹ کے خلاف رہے ہیں۔ دینیات، سیاسیات، اخلاقیات اور ادب جیسے شعبوں میں انہوں نے مستند مصنفین اور روایتی معیاروں کے برخلاف قدم اٹھائے ہیں۔ حتیٰ کہ عیسائی وجودِ مین کے یہاں بھی کم ہی راسخیت پائی جاتی ہے کیرکیگارڈ کی ناموری ہی اس کی ان سخت قسم کی تنقیدوں سے ہوئی جو اس نے ڈنمارک میں کلیسائی اجارہ داری پر کی تھی نطشے، ہیڈگر، سارتر، کامو کو بھی اکثر اوقات نزاجی کے لقب سے یاد کیا گیا ہے۔“ ۱

اس لحاظ سے وجودِ مین اور بالخصوص وجودی فکر کے حامل شعراء نے اجارہ داری اِشٹلمنٹ کے خلاف جو آوازیں بلند کیں ان میں ترقی پسندوں کی طرح بلند آہنگی نہ تھی۔ وجودی شعراء کے یہاں جہاں فکر کا پہلو روشن اور محیط ہے وہیں ان جذبات و احساسات سے بھی ان کی شاعری پر ہے جو وجود کے تجربے سے نمودار ہوتے ہیں۔ داخلی بنی کی وجہ سے داخلیت کی لے زیادہ نمایاں ہوئی اور اسی باعث نئے شعراء کے لیےج میں دھیماپن، سکوت آمیزی اور زیر لپی کی کیفیت کا شدید احساس ہوتا ہے۔

یہ ہیں جدید شاعری کے فکری مضمرات جن کے مطالعے کے بعد ان فنی میلانات پر روشنی ڈالی جائے گی جن کے تحت جدید شعری اسالیب سے اردو ادب کی آشنائی ہوئی۔ ان میلانات کا سرچشمہ بھی مغرب ہے۔ جہاں اکثر میلانات نے باقاعدہ تحریک کی صورت اختیار کرلی۔ بعض ایسے میلانات ہیں جو پہلے کسی ایک ملک میں پروان چڑھے اور پھر انہوں نے پورے یورپ کو اپنے اثر کے دائرے میں لے لیا۔

میں یہاں اس بات کی وضاحت کرنا بھی ضروری سمجھتی ہوں کہ اردو شعروادب نے ان مغربی افکار و نظریات اور میلانات کے اثرات براہ راست قبول کئے ہوں ایسا



شاذ ہی ہوا ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ ہمارے تخلیق کاروں کی فکر و احساس میں یہ عناصر غیر شعوری طور پر از خود پیدا ہوتے گئے ہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر وحید اختر کا یہ خیال حقیقت پر مبنی ہے۔

”یہ سمجھنا کہ ہندوستان کے ادب میں جدیدیت اور وجودیت در آمد کئے ہوئے میلانات ہیں۔ ادب کے ساتھ نا انصافی ہے اور ان معاصر رجحانات کے ساتھ بھی زیادتی جو تمام کہ ارض کے انسانوں کو فکری طور پر متحد کرتے ہیں۔ فرد پر زور اور موضوعی یا داخلی رجحان ہمارے جدید ادب کا خاصہ ہے۔ اسی کے ساتھ آزادی اور ناوابستگی پر بھی زور دیا جاتا ہے۔ یہ نتیجہ خود ہمارے ملک میں مروجہ اقدار اور عقائد کی شکست اور بڑھتی ہوئی تشکیک کا ہے۔“ ۱

جدیدیت کے مضمرات کے اس مختصر جائزے کے بعد اب ہم اردو کی جدید شاعری کی طرف رجوع کریں گے جو اپنے عہد اور مخصوص حالات و ماحول کی زائیدہ ہے اور جس کی تخلیق میں فنکاروں کے ساتھ ساتھ زمان و مکان کی شرکت سے بھی انکار ممکن نہیں۔



برقی کتب (E-books) کی دنیا میں خوش آمدید

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں

مزید اس طرح کی شان دار مفید اور نایاب کتب کے

حصول کے لیے ہمارے واٹس ایپ گروپ کو جوائن

کریں

ایڈمن پیسل:

محمد ذوالقرنین حیدر: 03123050300

محمد ثاقب ریاض: 03447227224

صدرہ طاہر: 03340120123



## جدید نظم کا تنقیدی مطالعہ

چھٹی دہائی میں اپنی تخلیقی کاوشوں کی بنیاد پر ابھرنے والے کئی شاعروں نے گو کہ اسی دہائی میں اپنی پہچان بنانی شروع کر دی تھی، ہم ان کی واضح شناخت ساتویں دہائی میں اس وقت قائم ہوئی جب جدیدیت ایک ادبی تحریک کی شکل میں شدت کے ساتھ ابھر کر سامنے آئی جس نے بقول لطف الرحمان:

”دیکھتے ہی دیکھتے ایک پوری نسل کو اپنا ہمنوا بنالیا جدیدیت ایک ادبی تحریک کی حیثیت سے وجودیت، تجریدیت، اشتراکیت، جمہوریت اور نفسیات کی مثبت قدروں اور اصولوں کا ایک حسین امتزاج ہے اور عہد حاضر کے صحرائے بے آب و گیاہ میں شجر سایہ دار کی حیثیت رکھتی ہے۔“ ۱۔

جدیدیت کے علم برداروں کے یہاں سنسنی خیزی کے ساتھ ساتھ اعتدال پسندی اور سنجیدہ روی پائی جاتی ہے۔ روایت سے بغاوت کے بلند بانگ دعوؤں کے ساتھ ساتھ توازن اور متانت کا رویہ ملتا ہے اور پیش پا افتادہ موضوعات و اظہار بیان سے گریز کر کے اپنا جہاں آب پیدا کرنے کا مخلصانہ جذبہ بھی جس کے بغیر فکر و فن میں آب نہیں پیدا ہوتی۔

جدید شاعروں میں منیر نیازی، فیب الرحمان، خلیل الرحمان اعظمی، وحید اختر،



وزیر آغا، ضیا جالندھری، محمود ایاز، رائی معصوم رضا، شاہد حکمت، سلیمان اریب، حسن شیر، قاضی سلیم، باقر ممدی، وارث کمانی، عتیق خفی، اختر احسن، بلراج کومل، شفیق طاہر، شعری، عزیز قیسی، بشر نواز، ساجدہ زیدی، شہاب جعفری، مظہر امام، مفتی تبسم، حکیم یوسف حسن خاں، ساقی فاروقی، مخمور سعیدی، شہریار، زاہد ڈار، عباس طاہر، کمار پاشی، گوہر نوشای، افتخار جالب، احمد ہمیش، عادل منصوری، انیس ٹاگی، سلیم الرحمن، اعجاز احمد اور ندا قاضی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ ساتویں دہائی میں ان میں سے بیشتر شاعروں کے مجموعے بھی منظر عام پر آئے۔ لگ بھگ اسی دوران میں اختر الایمان کی نظموں کا مجموعہ ”یادیں“ شائع ہوا۔ جسے ساہتیہ اکادمی کے انعام سے سرفراز کیا گیا۔ سجاد ظہیر جو اب تک ناول، افسانہ اور تنقید کے میدانوں کے شہسوار تھے اس دور میں نثری نظم نگار کی حیثیت سے سامنے آئے۔ ان کی نثری نظموں کا ایک مجموعہ (پگھلا نیلم) عنوان سے شائع ہوا۔ ساتھ ہی سردار جعفری اور مخدوم محی الدین کے دو دو شعری مجموعے (”پیراہن شرر“ ایک خواب اور: جعفری) ”گل تر اور“ ”بساط رقص“ (مخدوم) بھی شائع ہو کر منظر عام پر آئے جن میں شامل نظموں میں خوشگوار تبدیلی اور تازگی نظر آتی ہے۔ ان دونوں کا شمار ترقی پسند تحریک کے نمائندہ شاعروں میں کیا جاتا ہے ان دونوں کے یہاں بقول خورشید الاسلام:

”لہجے کی جو تبدیلی آئی، موضوعات کو برتنے میں داخلی تجربے کو جس طرح اساس بنایا گیا اس کی بنا پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان شعراء نے بدلتے ہوئے رجحانات میں بھی اپنی تخلیقی توانائی اور ذہن و احساس کی زندگی کا ثبوت دیا۔ دوسرے تمام شعراء تو تخلیقی سرچشموں سے کٹ کر بے خبر ہو رہے مگر ان دونوں نے نظریاتی اختلاف کے باوجود اپنی شاعری سے اس حقیقت کی بالواسطہ توثیق کی کہ جدید شاعری میں جن میلانات و عوامل پر زور دیا جاتا رہا ہے وہی آج کی حقیقی شاعری کی شناخت کا وسیلہ



ہیں۔“ ۱

جدید فکر و ادب کے یہ اثرات مخدوم و جعفری تک ہی محدود نہیں رہے بلکہ ساتویں دہائی اور اس کے بعد کئی ترقی پسند شاعروں کی تخلیقات میں واضح طور پر ملتے ہیں یہاں تک کہ اگر شاعر کا نام مخفی رکھا جائے تو کبھی کبھی یہ امتیاز کرنا دشوار ہو جاتا ہے کہ وہ کسی ترقی پسند شاعر کی تحفیل فکر کا نتیجہ ہیں یا جدید شاعر کی۔

آٹھویں دہائی میں ابھرنے والے نظم نگاروں میں سے بیشتر نے گزشتہ دہائی میں ہی منفرد تخلیقات کے ذریعے قارئین کو اپنی طرف متوجہ کر لیا تھا۔ لیکن ان کی شناخت آٹھویں دہائی میں قائم ہوئی۔ ان نظم نگاروں میں فہیدہ ریاض، مسعود منور، صادق عتیق اللہ، مصحف اقبال، تو صفی، کشور ناہید، عین رشید، علیم اللہ حالی، یعقوب رائی، خلیل مامون، خلیل تنویر، نسرین انجم بھٹی، ثروت حسین، شاہد مامی، اصغر ندیم سید، مظفر اریج، افضل احمد سید، ہیم انور، صلاح الدین پرویز، سلیم شنزاد، عبداللہ کمال، علی ظہیر، پرت پال سنگھ، بیتاب، چند رہمان خیال، آشفٹہ چنگیزی، سعادت سعید، شائستہ حبیب اور محمد اظہار الحق وغیرہ وہ چند اہم نام ہیں جنہوں نے پچھلی نسلوں کے شانہ بہ شانہ اردو شاعری کو نئی وسعتوں سے آشنا کرانے کی سعی کی۔

اردو میں جدیدیت کا آغاز بقول ڈاکٹر وحید اختر۔

”ایک منفی رد عمل سے ہوا ترقی پسند ادبی تحریک کی سیاسی، سماجی، مقصدیت کے لئے اتنی بڑھ چکی تھی کہ جمالیاتی تجربے اور اظہار کے وہ تمام امکانات جو اسی مقصدیت سے ناآہنگ تھے عصری شعری حیثیت کے مغائر سمجھے جانے لگے تھے۔ اس رد عمل نے خارج سے عاید کردہ مقصدیت کو ناشاعری کا سبب جان کر اس سے دانستہ گزیر کیا۔ مقصدیت کا یہ تصور عوام سے براہ راست



تخاطب، ان کے جذبات میں تحریک پیدا کرنے اور آمادہ عمل کرنے پر مبنی تھا۔ رد عمل کی صورت میں براہ راست مخاطب کو خطاب اور نعرہ بازی، جذبات میں تحریک پیدا کرنے کو سستی جذباتیت، پروپیگنڈہ اور عمل سے شعر کا رشتہ جوڑنے کو سیاسی منشوروں کی جبلی تقلید سمجھ کر خود کلامی، خود گم گشتی، سیاست و معاشرت کے مسائل سے شعوری کنارہ کشی، عمل سے لاقلمی اور ایسے احساسات و تمثالات کو شعری جامہ پہنانے پر زور دیا جانے لگا جو انتہا پسند مقصدیت کے نزدیک داغیت، یاسیت، انانیت اور مریضانہ انفرادیت کے اظہارات تھے۔ اس رد عمل نے ایک طرح سے ہمارے ادب میں وہ توازن تلاش کرنے کی کوشش کی جو ناپید ہو چلا تھا اور اس انفرادیت کو استوار کیا جو اجتماعیت کے بوجھ تلے دب گئی تھی۔ اس منفی رد عمل نے مثبت کارنامہ یہ انجام دیا کہ سب شعرا ایک ہی لکیر کو پھینے اور ایک ہی نعرے کو منظوم کرنے کے بجائے ہیئت، اسلوب اور لہجے کے نئے تجربے کرنے کی جرات کرنے لگے اور آزادی کے چند برسوں کے اندر ہی ہندوستان و پاکستان میں نئے شعراء کی ایسی نسل نمایاں طور پر سامنے آگئی جو ترقی پسندوں سے مختلف تھی جس نے کلاسیکیت و رومانیت سے بھی استفادہ کیا۔ فلسفہ و فنون کی جدید تحریکوں سے بھی فیضان حاصل کیا اور ساتھ ہی شاعری کو لہجہ اور محاورہ کی تازگی اور بالیدگی بخشی۔

۱۔ جمالیاتی تجربے کی زبان، شعری صداقت اور تنقید، اکثر وحید اختر، "عصری ادب"، شمارہ جنوری تا اپریل، 1977ء۔



چھٹی دہائی میں اپنی پہچان بنالینے والے شاعروں میں سے بیشتر کی ذہنی تربیت راشد، میراجی اور ترقی پسندوں کے زیر اثر ہوئی تھی۔ ان لوگوں نے ایک طرف میراجی کی ایمام پرستی سے دیدہ و دانستہ گریز کیا تو دوسری طرف ترقی پسندوں کی نعرہ بازی اور ادعائیت سے اپنا دامن بچا کر ضبط و توازن کی راہ اختیار کرنے کی سعی کی جو اردو شاعری کی زندہ روایت سے منسلک تھی لیکن اس دہائی میں ان کے دوش بدوش چند ایسے شاعر بھی ابھرے جنہوں نے شعوری طور پر صرف اردو شاعری کی مذکورہ روایت بلکہ اپنے قریبی پیش روؤں تک کے اثرات سے یکسر انحراف و انقطاع کیا جس کے نتیجے میں وجود میں آنے والی شاعری (چند ایک شعراء کے یہاں) ”تریل کی ناکامی کا ایہ“ بن گئی۔ اسی دور میں شائع ہونے والے جدید شاعری کے دو نمائندہ انتخابات ”نئے نام“ (مرتبہ شمس الرحمن فاروقی) اور ”گلوب“ (مرتبہ سید احمد عظیم) میں شامل نظموں سے یہ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

مگر ہمارے سروں پہ کوئی گراف زدہ لکیر ڈالتی ہے اور نہ ہم  
کوئی زمانہ عبارت ہیں کہ بہت ہو چکا سلوک مدام  
کھدیا نہ کہ وہ سب گرائی عورتیں تھیں جو ہمارا ایمان نہ کر  
پانے کے غم میں سڑکیں بن گئیں  
وہ مساکلی مرد تھے جو ہمیں کاغذی وسائل میں گھول رہے تھے مگر  
غلطی سے قانون بن گئے

اور شرط تھی اتنی کڑی اور دور از کار کہ دھول بہت کافی تھی دنیا میں  
اگر لوگ پانی نہ ملنے پر اکال کا رونا نہ روئے۔ (تجدید 2: احمد ہمیش)

تمام جذبے جلیں جمد البقا، سخت گیر تکرار ہو رہی ہے، مگر  
مقاصد میں زخم تشویش ضعف

کسماتا ہے، پتی پتی نفیس لامرکزیت اظہار  
ہوا میں اڑتی ہے



ہمار کا خون سبز ناقص نفوذ جم تھم چکا ہے  
 سیاہ آفات کے مقطر منزہ معصوم فنون تعبیر خاک سے ہاتھ  
 پاؤں فتنہ فساد دھو ڈالوں؟ جشن کا اہتمام دربار الکیمی آسٹک  
 تھیریاں پھولوں کو مسخ کر دو، رگوں پہ لکھا ہوا ہو، بہتی  
 غلیظ خون آگ چاٹتی ناچتی رہے، اضطراب تھر تھر دکتے وقت  
 عذاب لمحات کو نند جھنجھوڑ کر گزرتے ہیں  
 طواف توفیق محتسب راستوں کی دھڑکن دوام دولابی باد، پاژندہ  
 طشت درگشت بھضنائی افسوس بے حسی گجنگ لزامت کے  
 ریشمی انگلیوں سے از خود پھلتے کچے، بریدہ سر، امتناعی  
 تعزیر، دشت دروازے، بادی چچ کند دانتوں کی کچکاچاٹ  
 میں آکے دم توڑتی ہے

(نقیس لامرکزیت اظہار : افتخار جالب)

وقت کی پیٹھ پر  
 کچے لمحوں کے دھاگوں میں لپٹا ہوا  
 شبہ کی میڑھیوں پر سرکتا ہوا  
 نت نئے خود کشی کے طریقوں کا موجد بنا  
 جھٹی راتوں کے جنگل میں بکھری ہوئی لس کی ہڈیاں  
 چن رہا ہوں نہ جانے میں کس کے لئے؟  
 جب مرے نام کے لفظ تنہا تھے لوگو!  
 تمہیں سرخ ہونٹوں کی خیرات کیسے ملی یہ بتاؤ؟

(وقت کی پیٹھ پر: عادل منصوری)

ساتویں منزل پہ  
 سچائی کسی تابوت میں لیٹی



اندھیرے کی علامت  
 ذہن میں موجودہ نقطوں سے اٹھا کر  
 روشنی کی سمت لے جانے کی کوشش میں  
 ہمیشہ بے خیال کے اناگت خوف سے  
 اپنے بدن کی آتما کے زخم دھو کر  
 اگلے پیروں والی بوڑھی عورتوں کی  
 منتظر ہے جو

کسی بھی زخم کے اندر ہی اندر  
 درد کی ساری جڑوں کو  
 پہنچتی رہتی ہیں لیکن  
 ذہن کے غاروں میں  
 آوازیں انہیں بے چین کر کے  
 زندگی کے ایک بے پایاں سمندر میں  
 بہا دیتی ہیں اور

وہ تاقیامت بہتی رہتی ہیں

(ابجاؤ : صادق)

ترسیل کی ناکامی کا یہ المیہ مذکورہ دونوں انتخابات نے نام اور ”گلوب“ کے تمام  
 شاعروں سے نہیں بلکہ صرف چند شاعروں ہی سے عبارت ہے جن میں افتخار جالب اور  
 احمد ہمیشی کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ بقول وحید اختر۔

”خود نے نام کی ۸۰ فیصد سے زیادہ نظمیں ابلاغ کی شرائط  
 کی تکمیل کرتی ہیں اور جہاں ابلاغ پورا نہیں وہاں بھی ابلاغ کی  
 دوسری سطحیں ملتی ہیں، ضروری نہیں کہ نظم پوری کی پوری ایک  
 ہی بار میں قاری پر اپنے سارے پہلو منکشف کر دے چند مبہم یا



مہمل نظموں کی موجودگی کو جدید شاعری کے خلاف حربے کے طور پر وہی استعمال کر سکتا ہے جسے ہر جدید تجربے سے طبی بغض ہے۔ تشکیک یا بے یقینی ذہنی گمراہی نہیں بلکہ ذہن کی بیداری کا ثبوت ہے اور آج کے حالات کا لازمی نتیجہ ہے۔ مکمل یقین اور ایمان بالغیب انہیں شاعروں کے ہاں مل سکتا ہے جو آج کے حالات سے بے خبر روایتی انداز میں سوچتے اور بات کرتے ہیں یا اپنی ذاتی یا سیاسی مصلحت کی بنا پر حقیقت کی صحیح عکاسی کی جرات نہیں رکھتے۔ روایت سے جتنا فائدہ پچھلے بیس برس میں اٹھا یا گیا ہے اس کی مثال پچھلے ادوار کی شاعری میں مشکل ہی سے ملے گی۔

جدید شاعروں میں بہت بڑی تعداد ان تخلیق کاروں کی ہے جو ترسیل اور ابلاغ کی ناکامی کو کسی نظم کی کامیابی کی بنیاد نہیں مانتے بلکہ اسے شاعری کا نقص، اظہار کی شکست، تخلیق کا سب سے بڑا نقص اور تخلیق کار کا عجز تصور کرتے ہیں، اسی دور میں ”لامعنیت“ کے نظریے سے متاثر ہو کر چند شاعروں نے لایعنی نظموں کو بھی فروغ دینے کی کوشش کی لیکن یہ سلسلہ زیادہ دنوں تک نہیں چل سکا۔ دراصل لامعنیت کو انہوں نے زیادہ غور و فکر کئے بغیر محض فیشن اور تقلید کے طور پر اپنانا چاہا لہذا بے معنیت تو ان کے ہاں خوب ابھری لیکن وہ زندگی کے اس فلسفے سے یکسر عاری تھی جو گہری مقصدیت کا حامل ہوتا ہے اور جس کے پس پشت، نئی معنیت کی جستجو کار فرما ہوا کرتی ہے بہر حال جن چند شعراء نے بے معنیت ہی کو سب کچھ مان کر اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو اسی پر صرف کرنے کا رویہ اختیار کیا تھا۔ انہیں جلد یا بہ دیر اپنی غلطی کا احساس ہو گیا اور پھر وہ راہ راست پر آگئے۔ اور جمالیاتی تجربے اور اظہار کی اہمیت



تسلیم کرنے لگے جنہوں نے اس حقیقت کو نہیں سمجھا وہ شاعری کے بڑھتے ہوئے کارواں سے پیچھے چھوٹ کر گرد راہ بن گئے۔

بہر حال 1960ء کے بعد جدیدیت کے نام سے جدید شاعری کا جو ایک نیا دور شروع ہوا وہ پچھلے ادوار کے مقابلے میں بے حد متنازعہ فیہ کہا جاسکتا ہے اسی دور میں ”شب خون“ کے صفحات پر عمیق حنفی اور احتشام حسین کی معرکہ آرائی کے ساتھ ساتھ دیگر رسائل و جرائد میں بھی جدیدیت کی موافقت اور مخالفت میں مضامین کی اشاعت کا ایک لامتناہی سلسلہ چل پڑا جو رسائل کے اداریوں، مضامین، جواب الجواب اور خطوط کے کالموں سے ہوتا ہوا مختلف شہروں میں منعقد کئے جانے والے سمیناروں تک نظر آتا ہے۔ عمیق حنفی، وحید اختر، ظلیل الرحمان اعظمی، وزیر آغا، شمس الرحمان فاروقی، محمد حسن، شمیم حنفی، فضیل جعفری، بشر نواز اور محمود ہاشمی وغیرہ کے علاوہ آل احمد سرور اور جمیل جالبی نے بھی اپنے فکر انگیز مضامین کے ذریعے اپنے اپنے طور پر اس دور میں پھیلی ہوئی افراط فری کو ختم کرنے کی سعی کی۔ گوکہ ان سب کے اخذ کردہ نتائج ایک دوسرے سے بڑی حد تک مختلف نظر آتے ہیں، کچھ اسے ترقی پسند شاعری کا رد عمل قرار دیتے ہیں تو کچھ ترقی پسندی کی توسیع اور کچھ اسے بدلتی ہوئی زندگی اور سماج کے ساتھ تبدیلی کا ایک فطری عمل گردانتے ہیں۔ شمس الرحمان فاروقی ایک سوالنامے کے جواب میں لکھتے ہیں:

”داخلی اور معنوی حیثیت سے میں اس شاعری کو ”جدید“ سمجھتا ہوں جو ہمارے دور کے احساس جرم، خوف تنہائی، کیفیت انتشار اور اس ذہنی بے چینی کا (کسی نہ کسی نہج سے) اظہار کرتی ہو جو جدید صنعتی اور مشینی اور میکانیکی تہذیب کی لائی ہوئی مادی خوش حالی، ذہنی کھوکھلے پن، روحانی دیوالیہ پن اور احساس بے چارگی کا عطیہ ہے۔ جدید ادب گرتی ہوئی چھتوں، لڑکھڑاتے ہوئے ساروں اور لاتعداد بھول بھلیوں کے خوفناک احساس گم کردہ ہی



سے عبارت ہے۔ پہلے کے ادبوں نے اپنے خدا تلاش کر لئے تھے۔ نگہساز اگر اعلیٰ انسانی اقدار اور اعلیٰ عمری اور ہیروئی توکل Hiroic Acceptance کا سہارا ڈھونڈتا ہے تو نئی سن مادی خوش حالی اور خداوندان ارض و فلک کی بنیادی منصف مزاجی کا۔ ہارڈی اگر کسی اندھی قوت کے آگے خود کو مجبور پاتا ہے تو یہ بھی امید کرتا ہے کہ کسی نہ کسی دن یہ قوت شعور و ادراک سے بھر جائے گی اور ہر چیز کو حسین بنادے گی۔ غالب اگر ہونے اور ڈوبنے کا ماتم کرتے ہیں تو کسی نہ کسی لمحہ میں ”انا البحر“ بھی کہہ اٹھتے ہیں ایلٹ نے اگر قدیم عیسائیت کی کیفیت معصوم State of grace ڈھونڈ لی تو یے لٹس Yets نے روحانیت علم الاسرار اور آئزستانی دیومالا کا سہارا لیا۔ سیلسی ڈے لوئس‘ مخدوم اور سردار نے اگر اشتراکی نظام کے قیام و استقلال کی امیدیں باندھیں تو بیدی نے پنجاب کے دیہاتوں میں اعلیٰ انسانی اقدار تلاش کیں۔ نیا شاعر اس طرح کے نشہ آور خوابوں کے سرور اور خدا‘ باپ یا قوم پرستی یا خوش اعتقادی کے Images Father کی متعصب جھٹ کے سائے سے محروم ہے‘ نئے دور کا المیہ Father Images کی شکست کا المیہ ہے۔ نیا شاعر ”نہ ہاتھوں کا ترانہ“ لکھ سکتا ہے نہ ”طلوع اسلام“ اس کے پاس نہ اختر الایمان کی یادوں کا سہارا ہے نہ عبد العزیز خالد کی سطحی علیت زدہ مذہبیت اور دیومالائیت کا۔ نئے شاعر کے پاس صرف دو چیزیں ہیں اس کی اپنی کچلی ہوئی تڑی مڑی مجموعہ شخصیت۔ اور اس شخصیت کے زندہ اور متحرک اور حساس ہونے اور رائے زنی Comment کرنے کا استحقاق رکھنے کا احساس۔ لیکن یہ



Comment کسی پلیٹ فارم، کسی خارجی ویلو، کسی گروہ یا بلاک کے مفاد و منفعت و مصلحت کے لئے نہیں بلکہ خود اپنی شخصیت اور خارجی دنیا کے ٹکراؤ کے نتیجے میں اچھلنے والی چنگاریوں سے اٹھتا ہے۔ نیا شاعر شاعری کو صرف شاعری سمجھتا ہے۔ قلمذ پروگرام، مناظرہ بحث و تمحیص، نصیحت، وصیت، اشتہار یا اخبار نہیں۔ اگر یہ فن برائے فن ہے تو ہو لیکن نیا شاعر خود کو ہر طرح Uncommitted سمجھتا ہے۔ وہ نہ مہنہ میں ہے نہ میسو میں، نہ سرخ ہے نہ سیاہ نہ سفید۔“ ۱

جدید کی تعریف کے بارے میں ”جتنے منہ اتنی باتیں“ والا معاملہ نظر آتا ہے اکثر و بیشتر لوگ اس کی تلاش میں مغربی ادب کے حوالوں میں گم ہو کر پیش منظر کو دھند لانے کے سوا کوئی اور کام انجام نہیں دیتے، ادب کا عام قاری جدیدیت کی صحیح تعریف جاننے کی کوشش میں قدم قدم پر الجھنوں سے دوچار ہوتا ہے۔ ان حالات کے درمیان چند ناقدین نے اپنی رائے کا اظہار کر کے صحیح مفہوم کی طرف رہنمائی کی۔ مثلاً اطہر نقیص کے ایک سوال کا جواب دیتے ہوئے ڈاکٹر جمیل جالبی نے نہایت واضح الفاظ میں بے حد جامع اور متوازن بات کہی:

”جدیدیت کے معنی اگر ہم یہ سمجھ رہے ہیں کہ ہر نقش کمن کو مٹا دیا جائے، ہر روایت کو ختم کر دجائے تو ہم تخلیقی و فکری سطح پر صرف ہوا میں گرہ لگانے کی کوشش کریں گے۔ جدیدیت کے معنی یہ ہیں کہ ہر نسل اپنے معیاروں اور رویوں سے اپنے ماضی کو دیکھتی اور نکالتی ہے اس فکری اور تخلیقی عمل کا نام ”جدیدیت“ ہے۔



جدیدیت اپنے آپ کو اپنے دور کو اور اپنے دور کی زندگی  
کی روح کو سمجھنے اور زندگی کو آگے بڑھانے کا نام ہے۔“ ۱

بہر حال ان تمام مباحث سے جو نتائج ابھر کر سامنے آئے وہ یوں ہیں کہ جدید  
شاعری ترقی پسندی کا رد عمل ہو یا اس کی توسیع، بہر طور وہ ترقی پسند شاعری سے یکسر  
مختلف ہے۔ اس کا زور اجتماعیت کے بجائے انفرادیت پر ہے یہ غیر مشروط ذہن کی  
شاعری ہے۔ جدید حسیت اس کی پہچان ہے۔ یہ بہ ذات خود موضوعاتی تو نہیں ہے  
لیکن اس کے لئے موضوعات شجر ممنوعہ بھی نہیں۔ یہ کیفیات، تاثرات اور احساسات  
کی شاعری ہے۔ یہ مدہم لے کی شاعری ہے اس میں دوستی اور خفگی تو ہے لیکن  
نعرے بازی اور گھن گرج نہیں۔ اس میں طنز اور احتجاج بھی ملتا ہے اور مشینی نظام  
سے بیزاری کا جذبہ بھی اور اظہار و بیان کے نئے پیرایوں کی تلاش بھی۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ جدید شاعروں کی نظمیں ترقی پسند نظموں سے بہت  
مختلف ہیں اس میں وضاحت کے بجائے رمزیہ انداز نظر آتا ہے۔ مقصدیت سے  
انحراف کا رویہ ملتا ہے۔ انفرادیت پر زور دیا جاتا ہے۔ اور بندھی ہوئی تشبیہات  
واستعارات سے شعوری طور پر گریز کر کے ایک نئی شعری زبان کی تخلیق کا عمل ملتا  
ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

تم نے ہم نے مل کر اس دیوار کی بنیادیں ڈالی تھیں

ہم نے یہ دیوار اٹھائی

ہم نے اس کی بنیادوں میں خوں چھڑکا

اپنے خوں، اپنے بوڑھوں، اپنے بچوں کے اس خوں سے اس پر

اپنے گھر، اپنے اسباب، اپنی اقدار میں آگ لگا کر اس دیوار کی اینٹوں

کو فولاد کیا



یہ دیوار جسے ہم نے تم نے بے جان سمجھ رکھا تھا  
روز بہ روز اونچی ہوتی جاتی ہے اور نئی دیواریں  
اس کی کوکھ سے پھوٹ رہی ہیں

(دیواریں: وحید اختر)

اس نظم میں جو دیوار نظر آتی ہے وہ ظاہر ہے کہ اینٹ اور چونے سے بنائی گئی  
دیوار نہیں بلکہ انسان اور انسانوں کے درمیان خود انسان کی ہی تعمیر کردہ وہ دیوار ہے  
جس نے اپنے معمار سے کہیں زیادہ بلند و بالا ہو کر اسے نہ صرف چھوٹا بنادیا ہے۔ بلکہ  
اسیر بھی کر لیا ہے۔

پتکھ ٹوٹا کوا نریل کے پڑ کے نیچے  
جانے کیوں چپ چاپ بیٹھا ہے  
تیز ہوا ڈری ڈری خاموشی سے چلتی ہے  
ایک اخبار سے منہ کو چھپائے ایک بے شک اونگھ رہا ہے  
دھوپ پڑ کے پاس تھکی لیٹی ہے  
جس ہے ایسا دل تک بے آواز دھڑکتا ہے  
راجا بائی ٹاور کی بڑی گھڑی رکی پڑی ہے  
رگ رگ میں ایک تھکن بے معنی سے درد کے ساتھ بہتی ہے  
شاید ہم سب اس لمحے کو ڈھونڈ رہے ہیں  
جس کے آتے ہی برق سی ہر شے میں دوڑے گی  
لیکن آج تو وہ لمحہ۔ افسردہ زخموں سے نڈھال  
سوکھی گھاس پہ سوتا ہے۔

(ریت کی دیوار۔ باقر مہدی)

اس نظم کے پہلے حصے میں ”ایک دوپہر“ کی تصویر پیش کی گئی ہے۔ جس میں  
ٹاور، بے شک اور اخبار محض ان تین لفظوں سے پتہ چلتا ہے کہ یہ تصویر کشی شر کی



بلکہ بڑے شعر کی ہے۔ ناریل کا پڑ اس شعر کے ساحل سمندر پر واقع ہونے کی نشان دہی کرتا ہے۔ تھکن لیٹی دھوپ، جس اور ٹاور کی رکی ہوئی گھڑی سے ایک خاص کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ دوپہر کا ایسا منظر پیش کرنے کے بعد شاعر جب یہ کہتا ہے کہ رگ رگ میں ایک تھکن بے معنی درد کے ساتھ بہتی ہے تو پڑھنے والے کے ذہن میں یہ منظر ایک دم پس منظر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اور پیش منظر میں نظم کا واحد متکلم آ جاتا ہے جو تھکن اور درد محسوس کر رہا ہے جو حال سے نامطمئن ہے لیکن اسے بھی سب کی طرح اس وقت کی تلاش ہے جو اس کے درد کا مداوا کر سکے۔ اب عمیق حنفی کی نظم ”کھیتی“ دیکھئے۔

وقت کی کھیتی ہیں ہم  
 وقت ہوتا ہے، اگاتا، پاتا ہے  
 اور بڑھنے کے مواقع بھی ہمیں دیتا ہے وقت  
 سبز کو زریں بنانے کی اجازت مرحمت کرتا ہے اور  
 ناپنے دیتا ہے بادِ شوخ کی موجوں کے ساتھ  
 جھونے دیتا ہے سورج کی کرن کی ہم دی میں  
 چاندنی پی کر ہمیں بدست پاتا ہے تو خوش ہوتا ہے وقت  
 پھولنے پھلنے کی تدبیریں بتاتا ہے ہمیں  
 ہاں۔۔۔۔۔ مگر انجام کار  
 کاٹ لیتا ہے ہمیں  
 ہم بالا خر اس کے نفعے  
 ہم بالا خر اس کی فصل

(کھیتی: عمیق حنفی)

اس نظم میں شاعر نے صرف دو لفظوں یعنی ”وقت“ اور ”کھیتی“ کے ذریعے کائنات کے ایک ازلی عمل تسلسل کو نہایت موثر اور فنکارانہ انداز میں بے حد سادگی



کے ساتھ بیان کرنے کی کامیاب سعی کی ہے۔ لفظ ”ہم“ میں جملہ بنی نوع انسانی سمٹ آئی ہے۔ جو کائنات کی ایک زبردست قوت کے زیر اثر وجود میں آئی ہے۔ اپنا متعینہ کام سرانجام دیتی ہے اور بالآخر اسی کے ہاتھوں فنا ہو جاتی ہے۔ گوکہ اسی فنا میں اس کی بقا بھی پوشیدہ ہے کہ فنا اور بقا کا ایک لامتناہی سلسلہ ساری کائنات میں جاری و ساری نظر آتا ہے جس میں وقت کو میرنی کائنات کا درجہ حاصل ہے۔

قاضی سلیم کی نظم ”وقت“ میں بھی مرکزی حیثیت وقت کو حاصل ہے لیکن وہ باقر مہدی کی طرح اسے اپنے اور سب کے درد کا مداوا سمجھ کر اس کی تلاش یا انتظار نہیں کرتے۔ وہ وقت کو خالق اور انسان کو اس کی مخلوق بھی نہیں سمجھتے بلکہ وقت کی رفتار کے شور میں ہر شے کا اظہار اور اثبات پاتے ہیں۔ جہاں عمر ایک چیخ کی میعاد بن جاتی ہے۔

عمر ایک چیخ کی میعاد ہے

تم بھی چیخو۔۔۔۔۔

اتنی شدت سے کہ اک مدت تک

وقت کو یاد رہے

جنگلوں اور پہاڑوں میں یہ فریاد رہے

آہنی پیوں نے فولادی زبان میں اپنی

بات دہرائی یہ آواز تھی جانی بو جھی

ایسے مانوس تھے الفاظ جنہیں عمر تمام

سننے رہتے ہیں مگر سیکھ نہیں پاتے ہیں

آج بھی دیر تک سنتا رہا

ٹائٹ

سامتیں

شام اور صبح



منزلیں کھتی رہیں۔۔۔۔۔ وقت چلا  
 دھیرے دھیرے میری رگ رگ میں لو کی گردش  
 دور نزدیک کی بے درد کشاکش سے ملی  
 گھر گھر اہٹ سے ہم آہنگ ہوئی  
 اب ہوں میں جزو اسی کا شاید  
 آہنی پیسہ ہوں ایک ایسا تسلسل ہوں  
 کہ جس کے کوئی معنی ہی نہیں  
 (وقت : قاضی سلیم)

پوری نظم ٹرین کے سفر سے متعلق ہے۔ ٹرین چل رہی ہے۔ پیر، چٹانیں، بجلی اور ٹیلی  
 فون کے کھمبے سب ایک ایک دوسرے کے ساتھ ہم آہنگ ہیں۔ ٹرین کے پیچھے اپنی فولادی  
 زبان میں کسی بات کو دہرا رہے ہیں، آواز جانی پہچانی اور الفاظ مانوس ہیں جنہیں ہم  
 سب تمام عمر سنتے تو رہتے ہیں لیکن سمجھ نہیں پاتے۔ ٹانوں، ساعتوں اور روز و شب  
 کی شکل میں منزلیں کھتی رہتی ہیں، وقت اپنی رفتار سے چلتا رہتا ہے اور پھر اپنی رگوں  
 میں دوڑتے لو کے ساتھ اس کے ہم آہنگ ہوتے ہی اچانک شاعر کو محسوس ہوتا ہے  
 کہ وہ خود اسی کا ایک جزو ہے۔ اسی کا تسلسل ہے اور اس سے الگ جس کے کوئی  
 معنی نہیں۔ نظم کے اختتام پر شاعر کہتا ہے۔

”پچھلی ضربات سے ہر ضرب نئی

ایسے مل جاتی ہے جیسے اس میں

کسی احساس کا وقفہ بھی نہیں“

مذکورہ تینوں نظموں میں وقت کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ وہ کائنات کی ایک  
 زبردست قوت ہے۔ اور اس کے سامنے انسان بے بضاعت نظر آتا ہے لیکن تینوں  
 نظموں میں شاعروں نے اپنے اپنے تجربات اور احساسات کی روشنی میں اس کی جو  
 تصویریں پیش کی ہیں وہ ایک دوسرے سے بالکل مختلف اور منفرد ہیں۔ تینوں شاعر ہم

عصری نہیں بلکہ ہم عمر بھی ہیں لیکن ان کے طرز اظہار میں کسی قسم کی یکسانیت یا مماثلت نظر نہیں آتی۔ تینوں نے وضاحت کے بجائے رمزیہ پیرایہ بیان سے کام لیا ہے۔ اب اختر الایمان کی یہ نظم دیکھئے :

شام ہوتی ہے سحر ہوتی ہے یہ وقت رواں  
جو کبھی سنگ گراں بن کے مرے سر پہ گرا  
راہ میں آیا کبھی میری ہالہ بن کر  
جو کبھی عقدہ بنا ایسا کہ حل ہی نہ ہوا  
اشک بن کر میری آنکھوں سے کبھی پکا ہے  
جو کبھی خون جگر بن کے مڑھ پر آیا  
آج بے واسطہ یوں گزرا چلا جاتا ہے  
جیسے میں کش مکش زیست میں شامل ہی نہیں

(بے تعلقی: اختر الایمان)

یہاں بھی مرکزی حیثیت ”وقت“ کو حاصل ہے۔ لیکن یہاں بھی وقت کا تصور مذکورہ نظموں سے مختلف ہے۔ اختر الایمان کی بیشتر نظموں میں وقت رواں دواں نظر آتا ہے۔ اور کئی جگہ تو بلیغ استعارہ نہ رہ کر علامت بن جاتا ہے۔ خود اختر الایمان نے ”بنت لمحات“ کے پیش لفظ میں اس کے بارے میں لکھا ہے۔

”میری ان نظموں میں ”وقت“ کا تصور اس طرح ملتا ہے جیسے یہ بھی میری ذات کا ایک حصہ ہے اور یہ طرح طرح سے میری نظموں میں میرے ساتھ رہتا ہے کبھی یہ گزرتے ہوئے وقت کا علامہ بن جاتا ہے، کبھی خدا بن جاتا ہے اور کبھی نظم کا ایک کردار۔۔۔۔۔ ”باز آمد“ میں رمضانِ قصائی ”وقت“ ہے۔ ”بیداد“ میں ”خدا“ وقت ہے۔ ”وقت کی کہانی“ میں ”گرداب زیست“ وقت ہے۔۔۔۔۔ اور ”کوزہ گر“ میں ”سامری“ وقت



ہے وقت جبریل امین ہے جو زمین سے تمام نظر مٹا ہے۔  
 تنہا ہی "مگر وہاں حیات" پر جس کے پاؤں تخت اٹھتی ہے بھی  
 نیچے ہیں اور سر عرشِ علی سے اوپر۔ ساتھ ہی یہ تصور نہ  
 "مٹا" کا ہے نہ "مٹا" کا۔ یہ ایک ایسی زندہ پائندہ ذات ہے  
 جو "انت" ہے جو اگر وقت نہ ہوتی تو خدا سے بڑی کوئی چیز  
 ہوتی۔ اس لئے کہ اس کے ہاتھوں خدا کی شکل و صورت اور  
 تصور بھی بدلتا رہتا ہے۔

قاری سے زیادہ داخل سے سوکار، انفرادی تجلیات و محسوسات کی اہمیت و مرتبہ  
 کو ایہ اہمکار جدید شاعری کی واضح پہچان اور اس دور کے ایک خصوصی میلان کا درجہ  
 رکھتے ہیں۔

تو ایسا کہیں نہیں کہتے

کہ یہ چنے ہی میرے کرب کے ضامن ہیں

ان ہی کے سبب سے میں

جھلنے لگ رہا ہوں میں ہرگز پابھگتا ہوں

میں وہ زہر ہے جس نے مرے خوں کے نمک کو نیم کے رس میں بدل ڈالا

تو ایسا کہیں نہ کہیائے

وہ جو کچھ میرا درد تھا

اسے تم چھین لیتے اور مجھے صرا کے بے حس بڑ کی صورت اگا دیتے۔

(تو ایسا کہیں نہیں کہتے: بشر نواز)

یہاں موجود دور کی بے حسی اور لطیف انسانی احساسات و جذبات سے بے نیازی

پر نہ صرف طرہ ہے بلکہ میں اسطور میں ایک احتجاجی لے بھی ابھرتی محسوس ہوتی

ہے۔ یہ احتجاج موثر تو ہے لیکن کیسے جذباتی چیخ یا نعرہ نہیں بنتا اور یہی خصوصیت

ترقی پسند رویے اور جدید رویے میں حد حاصل قائم کرتی ہے۔

متذکرہ بالا شعراء کے بعد نمایاں ہونے والی نسل کے شاعروں کی نظموں سے یہ  
چند مثالیں دیکھئے۔

سمندر خشک ہوتے جا رہے ہیں  
پاس سے بے حال نضی مچھلیوں کے غول  
سمتوں کے بھنور میں پھنس گئے ہیں  
ان کے پنچے ریت کی گہری تہوں میں دھنس گئے ہیں  
ہم آنکھوں کو دہائی دے رہے ہیں  
اجنبی بے نام دنیاؤں کے باشندوں کی  
پراسرار چیخوں سے  
فضاؤں میں بھی کچھ منجمد سا ہو گیا ہے  
زمیں پر سخت چٹانیں ابھرتی جاری ہیں  
دانہ گندم ہماری دسترس سے دور ہوتا جا رہا ہے

(دانہ گندم سے دوری: شہریار)

میں تمہارے واسطے  
تمہارے نام سے  
ایک ایسے باب کے دہانے پر کھڑا ہوں  
جو ہزار سمتوں کو رجوع ہے  
میں کہ تم پہ باز ہوں  
خدا کی سب خدا کی تم پہ باز ہے  
تم مری طرف جھکی رہو  
جھکی رہو۔۔۔ کہ اس کے بعد میرے اور تمہارے جسم کی  
بامراد شرکتوں سے ایک تندرست شہر کی امید ہے۔

(میں کہ تم پہ باز ہوں: عتیق اللہ)



وہ چالیس راتوں سے سویا نہ تھا  
وہ خوابوں کو اونٹوں پہ لادے ہوئے  
رات کے ریگ زاروں میں چلتا رہا  
چاندنی کی چٹاؤں میں جلتا رہا، میز پر  
کالج کے ایک پیالے میں رکھے ہوئے دانت  
ہنتے رہے

کالی عینک کے شیشوں کے پیچھے سے پھر  
موتے کی کلی سر اٹھانے لگی  
آنکھ میں حیرگی مسکرانے لگی

(والد کے انتقال پر: عادل منصور)

مجھ کو احساس ہے میں ننگا ہوں  
صبح کے نور کی مانند مجھے  
کوئی ملبوس ازل سے نہ ملا  
ہزرتوں نے سارا نہ دیا  
سانپ! آکٹ مجھے  
بخش دے موت کا ملبوس مجھے  
دیکھ اب جسم مرا  
دن کی گرمی سے جھلتا ہے کبھی  
اور پھر رات کی سردی سے ٹھسرتا ہے کبھی  
اور مری روح مجھے کہتی ہے:  
جسم کو ڈھانک مری شر میں تذلیل نہ کر  
اور میرے جسم کو گھلتا ہوا تانبا کر دے  
صبح کا نور جسے دیکھ کے شرما جائے

اور مری روح کے  
اب تجھے موت نہیں آئے گی  
میں تجھے دانہ گندم کی قسم دیتا ہوں

(سانپ آکاٹ مجھے: گوہر نوشاہی)

رمزیہ پیرایہ اظہار اس دور کا ایک مخصوص اور حادی رجحان رہا ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ چند ایک جدید شاعروں کی تخلیقات کے بجز مجموعی طور پر جدید شاعری ترسیل کی ناکامی کے لیے سے دوچار نہیں ہوئی (نظموں کے محولہ بالا اقتباسات بھی اس کے مظہر ہیں) لیکن اس دور میں ترسیل و ابلاغ کی ناکامی اور اس کے لیے کو لے کر کافی شور شرابا ہوا۔ بہت بحث و مباحثے ہوئے اور یہ مسئلہ اس وقت تو نہایت ہی سنگین صورت اختیار کر گیا جب ایک انتہا پسند جدید شاعر احمد ہمیش نے اپنی ایک نظم میں قاری کو ”بے وقوف“ کہہ کر مخاطب کیا۔ نئی شاعری کے چند مسائل کے تحت اس اہم مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے ممتاز ناقد آل احمد سرور لکھتے ہیں۔

”شاعری جذبے کا اظہار ہے۔ یہ علامتی بھی ہے۔ اور تخلیقی بھی۔ یوں تو شاعری کی غرض اپنے جذبے کے اظہار سے ہے مگر اس اظہار کا ابلاغ بننا ضروری ہے۔ ابلاغ کے لئے شاعر اور اس کے پڑھنے والے کے درمیان کوئی رشتہ ہونا چاہئے یہ رشتہ ایسے الفاظ کا ہے جو اس کے ذہن میں بھی مل چل رہا کر سکتے ہیں یا اسے مانوس حقیقتوں میں نئی کرن دے سکتے ہیں۔ نئی شاعری اپنے ماضی الضمیر کو قاری تک پہنچانے میں اس وقت کامیاب ہوتی ہے جب وہ من مانی علامتیں نہیں بلکہ معنی خیز اور سمجھ میں آنے والی علامتیں استعمال کرے جب وہ اپنے خلوص کی وجہ سے اور جذبے کی گہرائی کی وجہ سے متاثر کرے‘ جب اس کے تجربے کی سچائی پڑھنے والے کے دل میں بھی گھر کر سکے۔ بہت سے نئے



شاعر اس لحاظ سے کامیاب ہیں اور بہت سے ناکام، لیکن شاعر اگر عام قاری کو بالکل نظر انداز کرتا ہے اور اپنے لئے یا اپنے ایک مخصوص حلقے کے لئے لکھتا ہے یا من مانے اشاروں یا علامات سے کام لیتا ہے تو اس کی حیثیت اس قافلے کی ہے جو اتنی گرد اڑاتا ہے کہ نظر نہیں آسکتا۔ ۱

گزشتہ صفحات میں اختر الایمان، وحید اختر، باقر مہدی، عمیق حنفی، قاضی سلیم، بشر نواز، شہریار، کمار پاشی، عباس اطہر، عادل منصوری، عتیق اللہ اور گوہر نوشاہی وغیرہ کی نظموں سے جو اقتباسات پیش کئے گئے ہیں وہ اس بات کا ثبوت فراہم کرتے ہیں کہ نئے شاعروں نے اپنے ماضی الضمیر کو پڑھنے والوں تک پہنچانے میں بڑی حد تک کامیابی حاصل کی ہے۔ وہ قاری کو بے وقوف نہیں سمجھتے اور نہ اسے نظر انداز کرتے ہیں۔ نئے شاعروں کے تجربات کی سچائی پڑھنے والوں کو متاثر بھی کرتی ہے۔

1960 کے بعد جدید اردو شاعری میں جو رجحان نمایاں نظر آتے ہیں، ان میں استعارہ سازی، اسطور نگاری، اسراریت، علامت نگاری وغیرہ چند اہم رجحانات ہیں۔ استعارہ سازی ہماری شاعری کے لئے کوئی نئی چیز نہیں ہے بلکہ دیکھا جائے تو دنیا کی کسی بھی زبان کی شاعری اس کے عمل سے ناواقف نہیں۔ مشرقی شعریات میں تو استعارے کو ”صنعت شاعری“ کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ علم بیان کی اصطلاح میں استعارہ سے مراد وہ لفظ ہے جو عموماً مجازی معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اور اس کے حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق ہوا کرتا ہے، اس میں کوئی شک نہیں کہ استعارہ ہر زبان کی بہترین شاعری میں پایا جاتا ہے۔ مرزا غالب نے جب یہ کہا تھا کہ۔

ہرچند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو  
فنی نہیں ہے باد وہ ساغر کے بغیر

مقصد ہے ناز و غمزہ والے گفتگو میں کام  
چلتا نہیں ہے دشمن و خنجر کے بغیر  
تو دراصل وہ شاعری میں استعارے کی قوت و اہمیت ہی کا اعتراف کر رہے تھے۔  
شاعروں کے معلم اول ارسطو نے اپنی معرکہ الارا تصنیف ”بوطیقا“ میں استعارہ کو  
”شاعری کی حسین ترین سوغات“ سے موسوم کیا ہے۔ استعارہ کے باب میں اظہار  
خیال کرتے ہوئے سوسین لنگر لگتا ہے۔

”استعارہ تجریدی مشاہدہ کا بہترین ثبوت ہے“ استعارہ ذہن انسانی  
کے پاس تمثیلی علامتوں کو استعمال کرنے کی زبردست قوت ہے۔  
ہر نیا تجربہ یا اشیاء کے متعلق کوئی نیا تصور سب سے پہلے  
استعاروں کی شکل اختیار کرتا ہے جب ہم اس تصور سے مانوس  
ہو جاتے ہیں تو یہ استعاری شکل ذرا مرجحاً لفظی حیثیت اختیار  
کر لیتی ہے اور اس کا تعلق پہلے سے زیادہ عمومی ہو جاتا ہے۔  
شعوری تجرید کی پہلی کوششیں اس ابتدائی تمثیلی حالت میں رونما  
ہوتی ہیں۔ ان کو ہم زبان کی تشبیہات میں محفوظ کر لیتے ہیں۔ یہ  
واقعہ کہ الفاظ کی کمی، یا تاکید لفظی کی ضرورت یا طول کلام کے  
باعث ہم فوراً استعارہ استعمال کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اس  
بات کا ثبوت ہے کہ مشترکہ صورت کا ادراک بالکل فطری ہے  
اور ایک ہی تصور ایسے الفاظ کے ذریعے بڑی آسانی سے ظاہر کیا  
جاسکتا ہے جو کئی قسم کے تصورات کو ظاہر کرتے ہیں۔ استعارہ کا  
استعمال کوئی شعوری عمل نہیں جس کے باعث ذخیرہ الفاظ کی  
قلت کے باوجود ہم لاکھوں چیزوں کو زبان کے ذریعے قابو میں  
لا سکتے ہیں پھر کئی نئے مفہیم جنم لیتے ہیں اور قیاسی و تمثیلی



مفہوم آہستہ آہستہ لغوی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔“ ۱

ہر نیا تجربہ یا اشیاء کے متعلق کوئی نیا تصور سب سے پہلے استعاروں کی شکل اختیار کرتا ہے جب ہم اس تصور سے مانوس ہو جاتے ہیں تو یہ استعاری شکل ذرا مرجھا کر لغوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور اس کا تعلق پہلے سے زیادہ عمومی ہو جاتا ہے۔ شعوری تجربہ کی پہلی کوششیں اس ابتدائی تمثیلی حالت میں رونما ہوتی ہیں۔ ان کو ہم زبان کی تشبیہات میں محفوظ کر لیتے ہیں۔ یہ واقعہ کہ الفاظ کی کمی یا تاکید لفظی کی ضرورت یا طول کلام کے باعث ہم فوراً استعارہ استعمال کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اس بات کا ثبوت ہے کہ مشترکہ صورت کا ادراک بالکل فطری ہے اور ایک ہی تصور ایسے الفاظ کے ذریعے بڑی آسانی سے ظاہر کیا جاسکتا ہے جو کئی قسم کے تصورات کو ظاہر کرتے ہیں۔ استعارہ کا استعمال کوئی شعوری عمل نہیں جس کے باعث ذخیرہ الفاظ کی قلت کے باوجود ہم لاکھوں چیزوں کو زبان کے ذریعے قابو میں لاسکتے ہیں پھر کئی نئے مفہیم جنم لیتے ہیں اور قیاس و تمثیلی مفہوم آہستہ آہستہ لغوی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔“ ۱

محمد حسن عسکری اپنے ایک مضمون بعنوان ”استعارے کا خوف“ میں مشرق و مغرب میں اس کے مختلف تصورات سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”استعارے کی تخلیق کے لئے آدمی میں دو طرح کی ہمت ہونی چاہئے ایک تو اپنے لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی۔ دوسرے اپنی خودی کی کوٹھری سے نکل کر گرد و پیش سے ربط قائم کرنے کی۔ استعارے میں یہ سوال نہیں ہوتا کہ وہ منطق کی حد میں قرین قیاس ہے یا نہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ استعارے کا خالق ان مختلف عناصر سے کتنا ربط قائم کر سکتا ہے اور انہیں آپس میں حل کر کے ایک نئی اور معنی خیز وحدت کی تشکیل کر سکا

ہے یا نہیں۔ ا

اب جدید شاعری سے یہ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔ ذیل میں پیش کئے گئے نظموں کے اقتباسات پڑھ کر بہ آسانی اندازہ قائم کیا جاسکتا ہے کہ ان نظموں کو تخلیق کرنے والوں میں اپنے لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی ہمت ہے۔ اپنی ذات سے باہر نکل کر گرد و پیش کی دنیا سے ربط قائم کرنے کا حوصلہ ہے۔ اس لئے انہوں نے مختلف عناصر سے ربط قائم کر کے ایک نئی اور معنی خیز وحدت کی تشکیل میں کامیابی حاصل کرنے کی مخلصانہ سعی کی ہے جو اپنے آپ میں خاصی اہم ہے۔

بوئے آدم زاد آئی ہے کہاں سے ناگماں

دیو اس جنگل کے سناٹے میں ہیں

ہو گئے زنجیر پا خود ان کے قدموں کے نشاں

-- یہ وہی جنگل ہے جس کے مرغزاروں میں سدا

چاندنی راتوں میں وہ

بے خوف و غم رقصاں رہے

آج اسی جنگل میں ان کے پاؤں شل ہیں ہاتھ مرد

ان کی آنکھیں نور سے محروم پتھرائی ہوئی

(بوئے آدم : ن۔ م۔ راشد)

دور پر چھائیوں کا ایک بن ہے

راہ کی ناف سے سرکتا ہوا

اک طرف روشنی کا دامن ہے

اک طرف عاقبت کا سرد حصار

گوشہ چشم پاسہاں کی طرح



عصمت زر پہ ہینک کی دیوار  
دشت و در میں مہیب شور سگاں  
بے ضمیری ہوا کی کیا کئے  
بے محافظ ہے عصمت انسان

(آخری ٹرام: عزیز حامد مدنی)

اس جہنم میں  
کہاں سے آگئے تم  
خلاؤں میں چھپی نادیدہ آنکھیں  
بنا جھپکائے پلکیں دیکھتی ہیں  
مکوڑوں اور کیڑوں میں بڑے گھسان کا اک رن پڑا ہے  
ہزاروں ڈھیر ہو کر رہ گئے ہیں

(اس جہنم میں: قاضی سلیم)

بانس کے جھنڈ میں  
چاندنی جب دبے پاؤں داخل ہوئی  
پتیوں کے لحافوں میں دہکی ہوئی سورجی تھی ہوا  
جاگ اٹھی  
اک ذرا ہٹ کے تالاب کی گود میں  
گھس کے سوئی ہوئی ننھی لہروں نے آنکھیں ملیں  
کلبلائے لگیں  
اور کس سال ٹیلوں پہ بیٹھے ہوئے  
کچھ کس سال پیڑوں کی پرچھائیاں سرہلانے لگیں

(ایک منظر: راہی معصوم رضا)

میڑھیاں

میڑھیاں  
 اک ہتھیلی سے دیوار تک  
 اور دیوار سے گیلے آکاش تک  
 دیکھتے دیکھتے  
 جنم سے ناش تک  
 اب تو آکتا گئیں  
 ریڑھ کی ہڈیاں  
 پھر بھی ان میڑھیوں سے  
 گزرتی چلی جا رہی ہیں  
 کئی میڑھیاں

(میڑھیاں: صادق)

ان نظموں میں ”جنگل“ اور ”بوائے آدم زاد“ ”پرچھائیوں کا بن“ ”خلاؤں میں  
 چھپی نادیدہ آنکھیں“ اور ”میڑھیاں“ ایسے نادر استعارے تخلیقی فکر کے ساتھ ہم  
 آہنگ ہو کر ایک نئی معنویت کے حامل بن کر ابھرے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ استعارے  
 کسی متعین مفہوم کے امیر نہیں اور نہ انہیں نظم کے زیور یا آرائشی شے کا نام دیا  
 جاسکتا ہے۔

مشرقی شعریات میں استعارے کی اہمیت سے کسی کو انکار نہیں کیونکہ یہ ہمیشہ  
 سے بیان کے دیگر تمام اسالیب پر حاوی رہا ہے۔ غالباً بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں  
 ہماری تنقید ”علامت“ کی اصطلاح سے آشنا ہوئی جو استعارہ سے آگے کی منزل ہے۔  
 علامات اور علامت نگاری کے متعلق ہمارے ادب میں اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ  
 اس پر مزید کچھ لکھنا ماقبل کسی لکھائی باتوں کو دہرانے کے مترادف ہو گا تاہم اس  
 مروجہ اصطلاح کو سمجھنے کے لئے بطور اعادہ ذیل کا اقتباس ملاحظہ ہو۔

”لفظ سمبل (SYMBOL) جس کے لئے اب اردو میں علامت



کی اصطلاح قبول کر لی گئی ہے۔ یونانی لفظ (SYMBOLON) سے نکلا ہے اور خود یہ لفظ دو لفظوں (SYM) اور (BOLON) کا مرکب ہے۔ پہلے لفظ کا مفہوم (ساتھ) ہے اور دوسرے کا ”پھینکا ہوا“ چنانچہ پورے لفظ کا مطلب ہوا جسے ساتھ پھینکا گیا۔ اصل یونانی مفہوم میں اسکا استعمال کچھ یوں تھا کہ دو فریق کوئی چیز (مثلاً چھڑی یا کوئی سکہ) توڑ لیتے تھے اور بعد میں ان ٹکڑوں کو دونوں فریقوں کے درمیان کسی معاہدے کی شناخت کا نشان سمجھا جاتا تھا۔ تجارت کرنے والوں میں بھی اس طرح کی چیزیں کسی تجارتی معاہدے کی شناخت اور خرید و فروخت شدہ اشیاء کی تعداد کا تعین کرنے کے لئے استعمال ہوتی تھیں۔ اس طرح ”سمبل“ کا مطلب ہوا کسی چیز کا ٹکڑا جسے جب دوسرے ٹکڑے کے ساتھ رکھا جائے یا ملایا جائے تو وہ اس اصل مفہوم کو زندہ کر دے یا یاد دلا دے جس کا وہ شناختی نشان ہے۔ یونانی نفسیات کے مفسر ایڈورڈ ایف۔ ایڈنگر جنہوں نے اپنی کتاب ”ایگوائیڈ آر کی ٹائپ“ میں مختلف حوالوں سے اس مفہوم کی طرف توجہ دلائی ہے۔ کہتے ہیں کہ یہ معانی علامتوں کے نفسیاتی معانی کے بھی بہت قریب ہیں کیونکہ علامتیں ہماری اصل وحدت سے ہمارا رشتہ جوڑ دیتی ہیں۔ گویا ہماری ذات کے اس حصے سے جسے ہم فراموش کئے ہوئے ہیں مگر علامتیں زندگی سے ہمارے اختطاع اور ہماری شگفتگی کو مندرجہ کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔“ ۱

معروف ناقد ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی معرکہ الارا کتاب ”اردو شاعری کا مزاج“ میں

سبز جھنڈی کی مثال سے استعارہ ، تشبیہ اور علامت کے فرق کو اس طرح واضح کیا ہے۔

”علامت کی توضیح کے لئے سبز جھنڈی کی مثال کو سامنے رکھیں تو بات کچھ یوں ہوگی کہ اگر مسافر اس جھنڈی کو دیکھتے ہی ریل کی طرف لپکے تو اس کی (یعنی جھنڈی کی) حیثیت ایک اشارے سے زیادہ نہیں۔ اگر وہ اسے دیکھ کر کسی رتکین آچل کے تصور میں کھو جائے تو اس کی نوعیت ایک تشبیہ کی سی ہے لیکن اگر سبز جھنڈی کے نمودار ہوتے ہی آنسو آجائیں تو اس کی حیثیت ایک علامت کی ہوگی۔ بظاہر سبز جھنڈی اور سینے کی ٹیس میں بڑا فاصلہ ہے۔ لیکن اگر تجربے کی سطح پر یہ دونوں آپس میں مربوط ہیں تو مسافر کا ذہن فی الفور سبز جھنڈی سے آنسو تک کی طویل مسافت کو طے کر جائے گا۔ مثلاً سبز جھنڈی سے اس کے ذہن میں سبز آچل ابھرے گا۔ آچل ناکامی محبت کی داستان کو سامنے لائے گا۔ پھر فراق کی کیفیت ابھرے گی اور محبوب سے آخری ملاقات کا منظر نظروں کے سامنے آجائے گا۔ یکایک ایک ٹیس سی جنم لے گی اور اس کی آنکھوں میں آنسو آجائیں گے۔ اگر کوئی شخص نظم میں ناکامی محبت کی اس ساری داستان کو بالتفصیل بیان کرے تو نظم علامتی رنگ کی حامل قرار نہیں پائے گی لیکن اگر وہ کفایت کو ملحوظ رکھتے ہوئے محض سبز جھنڈی کی مدد سے دل کی کیفیت کو بیان کر دے تو نظم علامتی رنگ میں ڈھل جائے گی۔ شاعر کی کامیابی اس بات میں ہے کہ وہ تجربے کی سطح پر جھنڈی کو آنسو سے مربوط کرے، محض ذہن کی سطح پر اس ربط کو وجود میں نہ لائے۔ یہی ایک طریق ہے جس سے وہ علامت کے مخفی



مفہوم کی جانب قاری کو متوجہ کر سکتا ہے۔“ ۱

اردو نظم میں علامت نگاری کا باقاعدہ آغاز اقبال سے ہوتا ہے۔ ان کی شاعری کے اولین دور میں (جسے حب الوطنی کے دور سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے) وطن پرستی کے مظاہر کے روپ میں ایک طرف کوہِ ہمالہ اور دریائے گنگا جیسی غیر محض علامتیں ملتی ہیں تو دوسری طرف ناک اور چشتی جیسی بزرگ و برتر شخصیات کو، امن و آشتی کے پیغام بھوں کو محض اور غیر محض علامتوں کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور یہ محض اور غیر محض علامتیں ایک خاص مقصد کے تحت ”نیا سوالہ“ میں ڈھل جاتی ہیں لیکن یہ جیسا کہ کہا جا چکا ہے ان کی شاعری کے اوائل دور کی بات ہے آگے چل کر یہ شراب، ساقی، شمع، پردانہ، لالہ، صحرائی، خلعت اور جگنو وغیرہ جیسی پیش پا افتادہ علامتوں کو معنوی توسیع کے ساتھ اپنی تخلیقات میں پیش کرتے ہیں اور اس کے بعد وہ منزل آتی ہے جہاں اقبال شاہین، قلندر، ابلیس اور انسان کامل جیسی بے مثال علامتوں کی تخلیق کر کے اپنے بعد آنے والی نسلوں کے لئے گویا روشنی کے منار تعمیر کر دیتے ہیں۔

اقبال کے بعد ترقی پسند شاعروں میں فیض احمد فیض، احمد ندیم قاسمی، سردار جعفری، اور مخدوم محی الدین نے اپنے اپنے مخصوص ذہنی پس منظر کے مطابق علامتوں کا استعمال کیا لیکن علامت نگاری کے ضمن میں جس شاعر کو خصوصی اہمیت حاصل ہے وہ میراجی کے علاوہ کوئی اور نہیں۔ اگر صحیح معنوں میں دیکھا جائے تو جدید شاعری میں علامت نگاری میراجی کے اثرات کا نتیجہ قرار پائے گی کیونکہ یہ انہیں کے اثرات کی توسیع ہے۔ دراصل اردو میں ابہام اور علامت کی بحث بھی پہلے پہل میراجی اور ن۔م راشد کی نظموں کے سلسلے میں شروع ہوئی تھی۔ میراجی تو علامت کو ”خیال کی سب سے بڑھ کر بے ساختہ اور آپ روپی صورت“ مانتے تھے۔ میراجی کی نظموں میں جنسی اور راشد و فیض کی نظموں میں سیاسی اور سماجی علامتوں کا فنکارانہ استعمال ملتا ہے۔



میراجی کی چند نظموں کو ان کے ہم عصر نقادین شہوت، عروانی اور جنس پرستی کی مثال قرار دیتے ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وہ ان علامتوں کو صحیح طور پر سمجھنے میں ناکام رہے تھے۔ بقول تبسم کاشمیری :

”میراجی کی بعض جنسی علامتیں ایسی بھی ہیں جو صرف جسمانی تجربے کے اظہار تک محدود نہیں رہتیں بلکہ ان میں جسم سے آگے بڑھ کر بھی کچھ تصورات ابھرتے ہیں۔ ان علامتوں میں جنسیت باطنی تجربے کی طرف بڑھتی ہے یعنی جسم اور اس کے متعلقات ایک ذریعہ بنتے ہیں ایک روحانی کیفیت کے مرطے تک پہنچنے کے لئے“۔

ن۔ م راشد کی علامتیں جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے اپنے ارد گرد کے سماجی اور سیاسی حالات کے بطن سے جنم لیتی ہیں۔ یہ علامتیں غزل کی روایتی علامتوں سے یکسر مختلف ہیں کہ ان پر راشد کے انفرادی تخلیقی ذہن کی چھاپ نمایاں نظر آتی ہے جو بتدریج گہری ہوتی چلی گئی ہے۔ ”گزرگاہ“ دل مرے صحرا نورد پیر دل “ ”زمانہ خدا ہے“ ”بوائے آدم زاد“ ”یارانِ سربل“ ”سبا ویراں“ اور اسرائیل کی موت ”ن۔ م راشد کی نمائندہ علامتی نظمیں ہیں۔

فیض احمد فیض کی علامتی اسلوب کی حامل نظموں میں ”سیاسی لیڈر کے نام“ ”یہ فصل امیدوں کی ہدم“ اور ”ملاقات“ خصوصیات کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ موخر الذکر نظم میں رات کی علامت اپنی گہری معنویت کے ساتھ ابھرتی ہے۔ نظم کا یہ بند ملاحظہ ہو۔

یہ رات اس درد کا شجر ہے  
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے



یہ چند لہجوں کے زرد پتے  
 گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں  
 الجھ کے گھٹار ہو گئے ہیں  
 اسی کی ٹہنم سے، خامشی کے  
 یہ چند قطرے تری جبین پر  
 برس کے ہیرے پرو گئے ہیں  
 بہت سیہ ہے یہ رات لیکن  
 اسی سیاہی میں رونما ہے  
 وہ نرخیوں جو مری صدا ہے  
 اسی کے سائے میں نور گر ہے  
 وہ موج سرجو تری نظر ہے

نظم کے آخری حصے میں شاعر نے رات کے دیئے ہوئے غم کو سحر کا یقین بتاتے ہوئے صبح کو رات سے عظیم تر قرار دیا ہے مگر یہ رات چونکہ زندگی کے ایک اہم ترین تجربے اور ایک خاص دور سے عبارت ہے اس لئے بقول باقر ممدی۔  
 ”جب تک یہ رات ہے اس کی عظمت کا اعتراف ضروری سمجھا گیا ہے، فیض نے رات کو شجر کا سہل بنا کر زندگی کے آلام و مصائب کو کچھ سبک کر دیا ہے تاکہ زندگی قابل برداشت بن جائے اور اس میں ملاقات ایک قوت بن جاتی ہے جو درد کے رشتوں کو استوار کرتی ہے۔ اس لئے کہ خود رات تو اس اظہابی راز کی دولت ہے۔ یہ نظم علامتی شاعری کی ایک اچھی مثال ہے اس میں فیض کا لب و لہجہ بھی مختلف ہے اور اس نظم میں وہ رومانیت نہیں ہے جس کے بغیر فیض کی آواز پہچاننا مشکل ہو جاتی ہے یہ

اسی معنی میں ایک تجربہ ہے اور کامیاب تجربہ۔“ ۱

اخترالایمان، مختار صدیقی، قیوم نظر، یوسف نظر، مجید امجد اور ضیا جالندھری وغیرہ کے یہاں بھی علامتی اسلوب کی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔

مختار صدیقی کی نظمیں رومانی مزاج کی حامل ہیں جن میں فن موسیقی کے تجربات کو بھی بڑا دخل ہے۔ تاہم ان کے یہاں علامتی اظہار کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ بالخصوص موہن جودارو جسے انہوں نے قدیم تہذیب و ثقافت کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ قیوم نظر کی نظموں میں علامتوں کا وہ پھیلاؤ نہیں جو مختار صدیقی کے یہاں نظر آتا ہے لیکن اپنی محدودیت کے باوجود ان کی علامتیں نئے پن کا احساس دلاتی ہیں۔ قدیل، شب، پھول، باغ و خزاں، ایسی روایتی علامتیں بھی ان کے یہاں منفرد انداز میں نظر آتی ہیں۔ یہی حال یوسف نظر کا بھی ہے۔ لیکن ان کے یہاں نئے پن کی جگہ گہرائی نے لے لی ہے۔ مجید امجد کے یہاں کنواں، پگڈنڈی، بہار، جنگل اور درخت وغیرہ جیسی علامتیں نہایت فنکارانہ انداز میں استعمال ہوئی ہیں جن میں ارضی پہلو نمایاں ہے۔ ضیا جالندھری کے یہاں جسمانی پہلو پر خصوصی زور ملتا ہے۔ جس میں برف زار میں تمہ نشیں زندگی ملتی ہے وہ زندگی جو موت ہی کی ایک دوسری شکل ہے۔ اس کی نظموں میں زمستان، زمرر اور برف زار وغیرہ جیسی علامتوں کے روپ میں ابھرتی ہے اور اس کے ساتھ وقت بھی جو یہ سب لکھتا ہے مٹاتا چلا جا رہا ہے۔ چند مثالیں دیکھئے۔

اور اک نغمہ سردی کان میں آرہا ہے مسلسل کنواں چل رہا ہے

پیپے مگر اس کی رو اس کی رفتار پیچھے، مگر بے تکان کی گردش

عدم سے ازل تک ازل سے ابد تک بدلتی نہیں ایک آن اس کی گردش

نہ جانے لئے اپنے دولاب کی آستینوں میں کتنے جہاں اس کی گردش



رواں ہے رواں ہے  
تپاں ہے تپاں ہے  
یہ چکریوں ہی جادواں چل رہا ہے  
کنواں چل رہا ہے۔

(کنواں : مجید امجد)

تیرگی پھیل چکی، کس کو نظر آتا ہے  
ہر طرف اک دھواں دھار گھٹا چھائی ہے  
روشنی کوئی نہیں چرخ کی زروں سے مگر  
میں سمجھتا ہوں مری، آنکھوں میں بیٹائی ہے  
(کھنڈر : یوسف ظفر)

وقت کاتب ہے تو مسطر چرے  
جب سے تحریر شای مری تقدیر ہوئی  
وہ معانی پس الفاظ نظر آتے ہیں  
جن کی پہچان سے ڈر لگتا ہے  
اور ہر چرے میں  
ایک ہی چہرہ ابھرتا ہے  
جو مرا چہرہ ہے

(وقت کاتب ہے : ضیاء جالندھری)

اخترالایمان نے یوں تو آزادی سے پہلے بھی چند خوبصورت علامتی نظمیں تخلیق کی تھیں جن میں دواع، مسجد، موت، پگڈنڈی، پرانی فصیل اور ”قلو پطرہ وغیرہ قابل ذکر ہیں لیکن آزادی کے بعد ان کے فن میں اور بھی نکھار آتا گیا ہے۔ ”یادیں“ کے پیش لفظ میں وہ خود لکھتے ہیں۔

”میری نظموں کا بیشتر حصہ علامتی شاعری پر مشتمل ہے۔“

علامیہ کیا ہے اور شعر میں اس کا استعمال کس طرح ہوتا ہے۔ میں اس تفصیل میں نہیں جاؤں گا۔ صرف اتنا کہوں گا علامیہ کی شاعری سیدھی سادی شاعری سے مختلف ہوتی ہے۔ ایک تو اس لئے کہ علامیہ کا استعمال کرتے وقت شاعر کا رویہ بالکل آمرانہ ہوتا ہے وہ ایک ہی علامیہ کو کبھی ایک ہی نظم میں ایک سے زیادہ معنی میں استعمال کر جاتا ہے، دوسرے الفاظ کے بظاہر جو معنی ہوتے ہیں وہ علامیہ کی شاعری میں بدل جاتے ہیں۔ مثل کے طور پر میری نظم ”قلو پطرہ“ اس نظم کا پس منظر دوسری جنگ عظیم ہے۔ لفظ قلو پطرہ کو میں نے نہ اس کے تاریخی پس منظر میں استعمال کیا ہے اور نہ اس کے اپنے معنوں میں قلو پطرہ کے نام سے جو اخلاقی پستی سے وابستہ ہے وہاں اس تصور کا فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ جنگ کے نتائج میں ایک قہجگی کی افزائش ہے۔ قلو پطرہ کا علامیہ استعمال کر کے اس قہجگی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس نام کے ساتھ نظم میں اور بھی کئی نام ہیں جسے پرویز انطونی یہ بھی علامیہ کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ علامیہ کی شاعری پڑھتے وقت بہت محتاط ہونے کی ضرورت ہے۔ یہ ان لوگوں کے مزاج کو بالکل راس نہیں آتی جن کے لئے شاعری کوئی سنجیدہ چیز نہیں۔“ ۱

اخترالایمان کی نظموں میں ”وقت“ کبھی محض اشارہ، کبھی بلیغ استعارہ اور کبھی علامت بن کر ابھرتا ہے۔ اور ہر بار قاری کے ذہن پر گہرا اثر چھوڑتا ہے۔ وقت کے علاوہ ایک لڑکا ان کے یہاں معصومیت اور انسانی ضمیر کی علامت بن کر ابھرتا ہے جو خود



غریبوں، بے انصافیوں، نفرتوں، مکاریوں اور ان سے سمجھوتوں کے درمیان اچانک سامنے آکر اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے اور کہتا ہے کہ دیکھو ابھی میں زندہ ہوں۔

یہ لڑکا پوچھتا ہے جب تو میں جلا کے کتا ہوں وہ آشفۃ مزاج، اندوہ پرور، اضطراب آسا جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مرچکا ظالم اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا اسی کی آرزوؤں کی لہ میں پھینک آیا ہوں میں اس لڑکے سے کتا ہوں وہ شاعر مرچکا جس نے کبھی چاہا تھا اک خاشاک عالم پھونک ڈالے گا یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کتا ہے یہ کذب و افترا ہے جھوٹ ہے دیکھو میں زندہ ہوں

(ایک لڑکا : اختر الایمان)

اختر الایمان نے اپنی نظموں میں ان کے علاوہ اور بھی کئی خوبصورت علامتیں تخلیق کی ہیں۔ مثلاً ”رزم“ میں بہار اور خزاں کی روایتی علامتوں کے درمیان شہیدوں کی بالکل منفرد علامت کے ذریعے اپنے مافی الضمیر کا اظہار کیا ہے وہ ”وقت کی کہانی“ میں بارہ منزلہ عمارت دنوں اور راتوں کی دھوپ چھاؤں میں وقوع پذیر ہونے والی مسلسل تبدیلیوں کی علامت ہے۔ ”کوزہ گر“ میں سامری، شیطانی طاقتوں کے نمائندہ کی اور خود کوزہ گر وقت یا خالق کائنات کی علامت ہے۔ ”میرا دوست ابوالہول“ ان سفاک سیاست دانوں کی علامت ہے۔ جنہوں نے اپنی چالاکیوں سے دنیا کی بہت بڑی آبادی کی بصارت و ذہانت کو معطل کر کے انہیں اپنے رحم و کرم پر جینے کا عادی بنادیا ہے۔ ”حمام باد گرد“ میں مسیحا کا نائب کسی فرد واحد کا نہیں بلکہ ایک نام نہاد بڑی مملکت کے سربراہ کا علامہ بن گیا ہے۔ نظم کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو۔

کبھی تم نے مسیحا کے نئے نائب کو دیکھا ہے؟



وہ جس کے ڈھیر سارے ہاتھ ہیں ان اپنے ہاتھوں سے  
کسی کو ایسا ستاویز دیتا ہے جلی حرفوں میں جس پر امن لکھا ہے  
اسی لمحے کسی کو دوسرے ہاتھوں سے سلمان جہل کی پیش کش بھی ہے  
ہم آخر سربہ سجدہ کیوں نہیں ہوتے؟

(حمام بادگرد : اختزال ایمان)

اختزال ایمان کو موجودہ عہد کا کامیاب ترین علامتی شاعر قرار دیتے ہوئے ڈاکٹر محمد  
حسن لکھتے ہیں۔

اختزال ایمان کی علامتی شاعری کی کامیابی اس پر مضمر ہے کہ  
وہ فکر کی کم مائیگی کا شکار نہیں ہوئی گو ان کے پاس اقبال کی  
طرح کوئی منضبط اور مربوط نظم فکر نہیں ہے لیکن ان کی شاعری  
میں فکر کی پرچھائیاں ہیں جن سے ان کی شاعری کا آب و رنگ  
قائم ہے یہ فکری عنصر پہلے دور میں کچھ کم اور بعد کے ادوار میں  
زیادہ نمایاں ہوتا چلا گیا ہے۔ ۱

جدید نظم نگاری کے میدان میں علامتی انکھار کی بہترین مثالیں پیش کرنے والے  
شاعروں میں وحید اختر، عمیق حنفی، قاضی سلیم، باقر مہدی، ہراج کومل، وزیر آغا، شہاب  
جعفری، منیر نیازی، ساقی فاروقی، مصطفیٰ زیدی، عزیز قیسی، افتخار جالب، جیلانی کامران،  
کمار پاشی، سلیم الرحمان، عباس اطہر، انیس ناگی، صادق، جلیل حشمی، عتیق اللہ، شمس  
الرحمان فاروقی، اور عرش صدیقی کے نام لئے جاسکتے ہیں جن کی بعض علامتی نظمیں  
اردو کے شعری ادب میں اضافے کا درجہ رکھتی ہیں۔ ایک نظم کا یہ بند ملاحظہ ہو۔

اب کسی کے درمیان کوئی رابطہ نہیں  
کسی دوا کا زہر سے کوئی واسطہ نہیں



ہم ہوا کی موج موج سے  
درد کھینچتے ہیں چھوڑتے ہیں سانس کی طرح  
لو کی ایک ایک بوند زخم بن گئی

رگوں میں جیسے بدعائیں جھرتی ہیں پھانس کی طرح (وائرس : قاضی سلیم)  
اپنے عہد کی زندگی اور حال کی کرینا کی کا احساس قاضی سلیم کی اکثر بیشتر نظموں  
میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ کرینا کی کا یہی احساس ان کے یہاں انسان کی بے بضاعتی  
اور مظلومی کی صورت ابھرتا ہے تو وائرس اور جنم جیسی علامت کو جنم دیتا ہے جو اس  
احساس کی شدت میں اضافہ کر کے حال سے بیزاری کا جذبہ پیدا کر دیتی ہے۔

قاضی سلیم کی نظموں میں ”وائرس“ ستارہ، پیڑ اور پہاڑ ایسی علامتیں بھی بڑی  
خوبصورتی سے استعمال ہوئی ہیں۔ ”وقت“ ان کی نمائندہ علامتی نظم کا درجہ رکھتی  
ہے۔ اس میں بھی حال سے بیزاری کا جذبہ بین السطور میں نظر آتا ہے۔ باقر مہدی،  
عمیق حنفی، عزیز قیسی، وزیر آغا، شہاب جعفری، اور بشر نواز کے یہاں بیزاری کا جذبہ  
اتنی شدت اختیار نہیں کرتا گوکہ وقت کی علامت کسی نہ کسی روپ میں ان تمام شعراء  
کی نظموں میں نظر آتی ہے۔

بھاگتے وقت کو میں آج پکڑ لایا ہوں  
یہ مرا وقت میرے ذہن کی تخلیق سی  
رات اور دن کے تسلسل کو پریشاں کر کے  
میں نے لحات کو اک روپ دیا  
صبح کو رات کی زنجیر سے آزاد کیا  
خواب بیداری کی دیوار گرا دی میں نے  
زندگی موت سے کب تک یوں ہراساں رہتی  
کیا ہوا وقت و حقیقت کا زوال۔۔۔؟

(نوٹے شیشے کی آخری نظم، باقر مہدی)

وقت کے خاموش ہاتھ  
 ہانپتے لمحات کی آری لئے  
 زندگی کے پڑ تک پھر آگئے  
 پھر وہی خونیں ڈرامہ پھر وہی بے کار کھیل  
 رس بھری شاخوں، ہرے پڑوں کاخوں چلتی ہوئی آکاش بھل  
 (دائرہ : بشر نواز)

وقت کی کھیتی ہیں ہم  
 وقت بوتا ہے اگاتا پاتا ہے  
 اور بڑھنے کے مواقع بھی ہمیں دیتا ہے وقت  
 سبز کو زریں بنانے کی اجازت مرحمت کرتا ہے اور  
 ناپنے دیتا ہے بادِ شوخ کی موجوں کے ساتھ  
 چاندنی پی کر ہمیں بدست پاتا ہے تو  
 خوش ہوتا ہے وقت

(کھیتی : عمیق خنی)

عمیق خنی کی نظموں میں علامتوں کا نہایت فنکارانہ استعمال ملتا ہے ان کے  
 یہاں جو علامتیں نظر آتی ہیں ان میں تخلیقی بے ساختگی پائی جاتی ہے۔ فطرت سے اخذ  
 کردہ علامتیں ان کی نظموں میں نہایت سادہ اور فطری انداز میں تخلیق کا جز و لاینفک  
 بن جاتی ہیں۔ سمندر، جھاگ، کنواں اور جنگل ایسی علامتیں ان کی نظموں میں بار بار  
 استعمال ہوتی ہیں لیکن ہر بار ندرت اور تازگی کے ساتھ ہوتی ہیں۔

میرا دل خالی کنواں  
 جو صدا جاتی ہے سوکھی لوٹ آتی ہے  
 اور اپنے ارتعاشوں میں سے  
 دواک چھوڑ آتی ہے

(گھٹت کی آواز۔ عمیق خنی)



عمیق حقی کے برخلاف وحید اختر شاعری میں علامت نگاری کے زیادہ قائل نہیں تاہم ان کی چند نظموں میں علامت نگاری کے اچھے نمونے ملتے ہیں، ان کی علامتیں ترقی پسندوں کی وضع کردہ علامتوں سے زیادہ قریب محسوس ہوتی ہیں اور ان کے استعمال میں اختر الایمان کا سا سلیقہ ملتا ہے۔ وحید اختر کی علامتی نظموں میں ”صحرائے سکوت“ ”کنڈر“ ”آسیب اور پھول“ اور ”دیوار“ قائل ذکر ہیں۔ صحرائے سکوت کا یہ حصہ ملاحظہ ہو۔

بہت زمانے سے ہم دشت خاموشی میں گم  
 زبان و لفظ کے رشتوں کی جستجو میں ہیں  
 اندھیری راتیں چراغوں کی آرزو میں ہیں  
 مگر یہ کھوکھلی آوازوں کا مہیب سکوت  
 ریا کا زہر پہ لفظ کائے تابوت  
 بلا رہا ہے کہ آد مصالحت کے لئے  
 یہ چاہتا ہے کہ لفظوں کو گہری قبروں میں  
 کچھ اس طرح سے کرے دفن، پھر وہ اٹھ نہ سکیں  
 یہ چاہتا ہے معافی کو بیوگی دے کر  
 جلائے ایسی چٹا میں کہ پھر وہ جی نہ سکیں  
 یہ چاہتا ہے کہ اس سازش گناہ میں ہم  
 شریک ہو کے گلا اپنا آپ ہی کاٹیں

(صحرائے سکوت: وحید اختر)

خود شاعر کے بقول اس نظم کی اہم علامتیں ہیں رات، تاریکی اور خاموشی۔ الفاظ، معافی، آوازیں، پہلی تین علامتیں فرسودہ اقدار پرانے سماجی ڈھانچے کو برقرار رکھنے کی بھربانہ کوشش اور جہل و تعصب کی نمائندگی کرتی ہیں، بعد کی تین علامتیں سچائی کی تلاش، روح حقیقت اور زندگی کی صحت مند قوتوں کی نمائندہ ہیں۔ پوری نظم

انہیں عوامل کی مکملش اور آویزش سے تعبیر ہوتی ہے۔ ا

نظم کا اختتام یہ دیکھئے

ہست زمانے سے اس دشت خاموشی میں ہم

یہ دیکھتے ہیں کہ ہر روز ایک زندہ لفظ

کسی گناہ کے تاریک قید خانے میں

سک سک کے خموشی کا زہر پیتا ہے

پھر اس کے بعد بہت سارے بے زباں عفریت

قرون وسطیٰ کے گوئے غلاموں کے مانند

جھکائے آنکھ کفن اس کا قطع کرتے ہیں

کہ حاکموں کے گناہوں کا پردہ رہ جائے

وحید اختر کی طرح وزیر آغا بھی بے حد سلجھے ہوئے شاعر ہیں جن کی کوئی بھی

تخلیق فکر و سنجیدگی سے خالی نظر نہیں آتی۔ یہ دونوں ہی شاعر اردو شاعری کی روایت

کا گہرا شعور رکھتے ہیں اور جدیدیت کے شوق میں روایت کو توڑنے پھوڑنے میں

سرگرمی نہیں دکھاتے بلکہ اس کے بجائے اپنی تخلیقات سے روایت کی آبیاری اور اس

کی توسیع کرنے میں یقین رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر سید محمد عقیل کے مطابق۔

”وزیر آغا ان علامت نگاروں میں ہیں جنہوں نے علامت نگاری

کے اس رخ کو اپنایا جس سے شاعری میں علامتوں کا حسن اجاگر

ہوا۔ ابہام، آگہی، اور اشارت کی نشانیاں لئے ہوئے نظر آیا۔

جس سے شاعر کے مافی الضمیر تک قدرے کوشش کے بعد پہنچا

جاسکتا ہے۔ وزیر آغا صرف شاعر نہیں بلکہ جدید اردو شاعری کے

نقاد بھی ہیں اور اس طرح وہ ان پیچیدگیوں سے بھی اچھی طرح



واقف ہیں جن سے ابہام نہ صرف اشعار کی تفہیم میں خارج ہوتا ہے۔ بلکہ علامتوں کا بغیر جانا بوجھا اور ایک قلم مبہم استعمال شعر کو بالکل مہمل بنا دیتا ہے۔ اس لئے وزیر آغا اپنی علامتوں کے ساتھ ساتھ وہاں تک پہنچ جاتے ہیں جہاں وہ ایک اشارے یا خیال کی پہچان کر کے قاری کو خیالات کے سمجھنے میں مدد دیں نہ یہ کہ اسے بھول بھلیاں میں پھنسا دیں اور ترسیل و تفہیم کا گلا گھٹ جائے۔“

”میں اور تو“ ”پہیل“ ملاقات اور ”آوارگی“ وغیرہ وزیر آغا کی نمائندہ علامتی نظمیں قرار دی جاسکتی ہیں، اول الذکر میں پگڈنڈی اور پیڑ، مگرمی اور انوٹ محبت کے رشتے میں بندھے ہوئے، مرد و عورت کی علامتوں کی شکل میں سامنے آتے ہیں۔ ”پہیل“ قاری کے ذہن میں ایک قدیم اور عظیم ملک کی علامت کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ ”ملاقات“ میں پون (یعنی ہوا) رادھا کی طرح اپنے محبوب سے ملنے کی آرزو لئے فرط جذبات سے معمور نظر آتی ہے۔ اور اس کی علامت بن کر ابھرتی ہے۔ اور ”آوارگی“ میں ہوا ایک آوارہ کی صورت کسی ایسے مسافر کی علامت بن جاتی ہے جو ہمیشہ سفر میں رواں ہے اور جس کی کوئی منزل نہیں۔ وزیر آغا کی علامتوں میں ابلاغ کبھی کوئی مسئلہ نہیں بنتا۔

ہوا کی منزل کہیں نہیں ہے  
کبھی سر کوہ اس کا مسکن  
کبھی سمندر کی ہم نشین ہے  
ہوا کی منزل کہیں نہیں ہے  
ہوا کبھی تند تیز طوفاں  
ہوا کبھی اک نسیم خنداں  
کہیں بجھائے ہزار دھپک

کیس منور کرے خیاباں  
 پاڑ صحرا چمن بیاباں  
 کبھی کیس ہے کبھی کیس ہے  
 ہوا کی منزل کیس نہیں ہے

(آوارگی۔ وزیر آغا)

آج کا انسان جس ذہنی کرب و اذیت اور خوف میں جلا ہے اس کا اظہار عمیق  
 حنفی اور قاضی سلیم جن کے علائم کے ذریعے کرتے ہیں۔ منیر نیازی ان سے یکسر مختلف  
 علامتوں کا استعمال کرتے ہیں۔ ان کے یہاں داستانوں اور مشنیوں کی پراسرار فضا ملتی  
 ہے جس میں جنگل، کھنڈر، آسیب، جن، بھوت، چڑیلیں، اور دیو وغیرہ جدید عہد کی  
 زندگی کے دکھ، درد، خوف اور جنسی و اعصابی کرینا کی کے مظاہر بن کر ابھرتے ہیں۔

رات کے عفرتوں کا لشکر مجھے ڈرانے آیا

دیکھ نہ سکے والی شکلوں نے جو دہلایا

چڑیلوں نے ہنس کر تیر چلائے

سائیں سائیں کرتی ہوائے خوف کے محل بنائے

سارے تن کا زور لگا کر میں نے اسے بلایا

لیلی لیلی کہاں ہو تم؟ اب جلدی گھر آ جاؤ

لیلی لیلی کہاں ہو تم؟

لیلی لیلی کہاں ہو تم؟

عفرتوں نے مری صدا کو اسی طرح دہرایا

(ایک آسیبی رات : منیر نیازی)

منیر نیازی کی بعض نظموں میں مذہبی اور تہذیبی اساطیری علامات کا بھی فنکارانہ  
 استعمال ملتا ہے۔ جو برصغیر ہند و پاک کی خاک سے جنم لیتی ہیں۔ اساطیر اور علامت  
 کے بارے میں ڈاکٹر ابن فرید اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں :



”دیو مالا اور علامت کا رشتہ ماضی اور حال و مستقبل کا رشتہ ہوتا ہے۔ دیو مالا علامت کے لئے ایک قرطاس (Canvas) فراہم کرتی ہے۔ علامت اس قرطاس پر معنی خیز خطوط کھینچ دیتی ہے یہ الفاظ دیگر دیو مالا پس منظر کا فریضہ انجام دیتی ہے اور علامت اس مرکزی نقش کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے جس کی وجہ سے پوری تصویر میں ایک حسین معنویت پیدا ہو جاتی ہے۔ جس طرح بغیر پس منظر کے تصویر بعض اوقات اپنی معنویت بھی کھو دیتی ہے، اسی طرح بغیر پس منظر کے سیاق و سباق کے علامت کی ابلاغی صلاحیت مجروح ہو جاتی ہے۔“ ۱

وہ یہ بھی واضح کرتے ہیں۔

”علامت جب بھی دیو مالا کو پس منظر بنائے گی یا اسے عرصہ حیات (Life Situation) کے طور پر استعمال کرے گی تو اس کا مقصد یہ ہوگا کہ ایک وسیع تمدنی و تہذیبی ورثہ کی نمائندگی وہ انتہائی اجمال کے ساتھ کر دے اور قاری اپنی انیسیت کی بنا پر نہ صرف ان معنی تک پہنچ جائے جو علامت ساز کا منشا ہے بلکہ اپنے جذباتی و تاثراتی تجربات کی بنا پر کچھ اور نئے معنی کو بھی جنم دے سکے۔“ ۲

اس ضمن میں مثال کے طور پر ن۔ م۔ راشد کی کئی نظمیں پیش کی جاسکتی ہیں جن میں ”ابولب کی دلہن جو آئی“ اور ”حسن کوزہ گر“ خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ راشد کے بعد تہذیبی اساطیری علامات کا سب سے زیادہ تخلیقی اظہار عمیق حنفی

۱۔ دیو مالا اور علامت مضمون ابن فرید۔ چہرہ پس چہرہ 1981ء، علی گڑھ، ص 26

۲۔ دیو مالا اور علامت مضمون ابن فرید۔ چہرہ پس چہرہ۔ ص 16

کی طویل و مختصر نظموں میں ہوا ہے۔

کمر سے باہر آکر وہ کبڑا بوڑھا

مجھ سے بولا ”بیٹے مجھ کو

پیٹھ پہ لاد کے تھوڑی دور ادھر پہنچا دے“

میں نے سوچا یہ بوڑھا

یہ مٹی بھر روٹی کا کالا

اس کو تھوڑی دور ادھر پہنچانا کیا مشکل ہے

لیکن جب وہ پیٹھ پہ بیٹھا

ناچ گئے میری آنکھوں میں تارے

(سند باد : عمیق حنفی)

ہر شب نئی کہانی گڑھنا

اور سویرے سورج سے ہر ایک کتھا کا انت چھپانا

وحشی کان میں اگلی رات کے انتظار کا بیج اگانا

قصہ گو کے جیتے رہنے کی بس شرط یہی ہے

(شہزاد : عمیق حنفی)

سند باد کی کہانی کا پیر تمہہ پا عمیق حنفی کی اس نظم میں ماضی یا جلد روایت کی

ایسی علامت بن کر ابھرتا ہے جو زندگی کی راہ میں حائل دشواریوں سے عبارت ہے۔

دوسری مثال میں شاعر نے شہرہ آفاق داستان ”الف لیل“ کی مرکزی کردار ”شہزاد“ کو

(جو ظالم و جابر بادشاہ کو ہر رات ایک نئی کہانی سناتی ہے) تخلیق کار کی علامت میں

ڈھال دیا ہے۔ ن۔ م۔ راشد، عمیق حنفی اور منیر نیازی کے علاوہ جیلانی کامران، عادل

منصوری، عرش صدیقی، کمار پاشی، افکار جالب، صادق، اطہر نفیس، انیس ناگی، صادق اور

گوہر نوشاہی وغیرہ کی نظموں میں بھی اساطیری علامتوں کا بہترین تخلیقی اظہار ملتا ہے۔

تمہارے اونٹوں کی گردنوں سے



تمام دنیا میں نور پھیلے  
 تمہارے گھوڑوں کی ہینا ہٹ  
 تمہاری منزل کی راہ کھولے  
 بلندیوں کی طرف بلاتا ہے آج کوئی  
 یہ دھوپ سائے کے ساتھ ہوگی  
 ہوا میں ہنستے نشان دیکھو  
 یہ اڑتے پرچم کی شان دیکھو  
 ابھی ابھی قافلہ گیا ہے  
 تہوک آواز دے رہا ہے  
 میں اپنے گھوڑے کی باگ موڑوں  
 میں اپنے گھر کی طرف نہ جاؤں

(ایک نظم : عادل منصوری)

جدید شاعری کے مبصر سلیم شنزاد اسطور نگاری کے تحت عادل منصوری کی اس  
 نظم کے بارے میں لکھتے ہیں۔

”عادل نے اسلامی تاریخ کے ایک معروف واقعے کو  
 تشبیہی طور پر نئے انسان کے منہانہ رویے پر محمول کیا ہے۔  
 ”تہوک“ ایک Urgent Call کی علامت ہے (اگرچہ آج کوئی  
 روحانی دباؤ نہیں پایا جاتا ہے) اور آج بھی ”زمین سے چپک  
 رہنے والے“ فرد کو منافقوں میں شمار کیا جاتا ہے لیکن ”لو کے  
 سورج کی لال آنکھیں“ (بلاوے پر لبیک کہنے کا استعارہ) اپنی چند  
 مفروضہ کمزوریاں بھی تلاش کرنے میں کامیاب ہیں (اداس لہو  
 کو سو گھٹنا) پھر ایک طرف مادی فوائد کے حصول کے امکانات بھی  
 موجود ہیں (کھجور پکنے کا وقت) جو فرد کو تہوک ”کی ست لبیک

کہنے سے روک رہے ہیں اور یہ ککھش اس فیصلے پر ظاہر ہوتی ہے کہ ”سفر کٹھن ہے“ اداس لہجوں“ اور ”فصل پکنے“ کے عذر کے درمیان کچھ زیادہ ککھش نہیں ہوتی اور فرد ”تجوک کے بلاوے“ کو ”سفر کی کٹھنائی“ کے سبب چند لہجوں میں مسترد کر دیتا ہے۔“ ۱

جیلانی کامران اپنی طرز کے ایک منفرد شاعر ہیں ان کی نظموں میں مذہبی علامات کچھ اور ہی انداز میں جلوہ گر نظر آتی ہیں۔

”استانزے کی نظموں میں ان کے اس ذہنی سفر کے اولین نقوش ثبت ہیں جن میں تصوف کے زیر اثر ”سفر“ مسافر اور حرکت تحریک حیات کے اسرار و رموز پیش کرتے ہیں اور ”بدن“ ایک کلیدی لفظ سے تصور اور پھر مادی زندگی کی لذت کی علامت بن جاتا ہے کہ خود جیلانی کامران کے بقول ”نئی نظم کا شاعر ہلاکت جسم کے بعد کی مسافرت کے بارے میں رائے نہیں رکھتا۔“ ۲

استانزے کی نظموں میں مذکورہ علامتوں کے علاوہ فاطمہ اور ابی بھی علامتی حیثیت کے حامل ہیں۔

کانٹوں پہ کب کے سرخ ہیں پھولوں کے راستے  
کلیوں کو اپنے ہاتھ سے چنتے ہوئے بہار  
کہتی ہے فاطمہ کو پکارو! گزر کرے  
دنیا بہت دنوں سے کسی کربلا میں ہے

جیلانی کامران کے یہاں فاطمہ کہیں تو آفاقی صداقت ہے، کہیں تقدیر کا فیصلہ

۱۔ سلیم شہزاد : جدید شاعری کی ابجد، ص 84

۲۔ جیلانی کامران بحوالہ تبسم کاشمیری۔ جدید اردو شاعری میں علامت۔ ص 315



کرنے والی اور کہیں زمین کی مالکہ لیکن محولہ بالا نظم میں تبسم کاشمیری کے مطابق :  
 ”فاطمہ کر بلا کے حوالے سے آتی ہے۔ کر بلا کا لفظ قلم اور مصیبت کی علامت  
 کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ انہوں نے دنیا کو کر بلا کہا ہے۔ یعنی کر بلا کے تصور سے  
 جو معنوی رابطے بنتے ہیں وہ ان رابطوں کو دنیا سے جوڑ دیتے ہیں۔ اس طرح دنیا  
 مصیبتوں دکھوں کی علامت بن جاتی ہے۔ یہاں دنیا کا حوالہ دے کر معنویت پھیلا دی  
 گئی ہے۔ فاطمہ کسی مخصوص تصور سے چسپاں ہونے والی علامت نہیں ہے بلکہ یہ  
 ایک خارجی علامت ہے۔ جس سے زندگی کے دکھوں کو دور کرنے کا احساس پیدا  
 ہو۔“ ۱

اساطیری علامتوں میں اسلامی تاریخ اور مذہبی کتابوں سے ماخوذ کردار و علامات  
 کے ساتھ ساتھ ہندوستانی دیو مالا سے اخذ کی جانے والی علامات کی بھی کمی نہیں۔ اس  
 سلسلے میں یہ مثالیں دیکھئے۔

چاند کے چہرے پر یہ وجہ  
 میرے ماضی کا شاہد ہے  
 یہ بوڑھی کمزور ہوائیں  
 اپنی آنکھیں کھو بیٹھی ہیں  
 پھر بھی مجھ کو چھو کر یاد دلاتی ہیں کچھ بیتی باتیں  
 اور کہتی ہیں  
 تم وہ ہو جو ڈیڑھ قدم میں  
 ساری پر تھویں ساتوں ساگر  
 لاکھ گئے تھے۔

(بوڑھی کمائی : کمار پاشی)

اے جادوگر پاس ترے کیا ایسا بھی کوئی جادو ہے  
 مجھ کو جو اک دم پتکے لگا دے  
 اور کیلاش پہ پنچا دے  
 ساتھ میں اپنے  
 گھور اندھیرے اس دنیا کے لئے جاؤں  
 اور کیلاش پہ برساؤں

(اے جادوگر : عرش صدیقی)

کاش کوئی دتی  
 کوکھ سے مجھ کو اپنی جنے  
 اور میں ہر نیا کش کاروپ لے کر  
 زمینوں پہ چاروں طرف  
 پاپ اور ظلم تخلیق کرتا پھروں

(واسوخت : صادق)

ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کے زیر اثر شاعری میں مذہب ہزاری کا  
 جو زبردست رجحان پیدا ہوا تھا وہ رفتہ رفتہ معدوم ہوتا گیا اور 1960ء کے بعد کچھ  
 شعراء کے یہاں عقیدے کی بازیافت کا بھی رجحان نمایاں ہونے لگا۔ لیکن اس رجحان  
 کو کسی مخصوص مذہبی تصور سے وابستہ نہیں کیا جاسکتا۔ سلیم شہزاد کے مطابق :

”آج کل جدید شعراء میں عقیدے کی بازیافت کا رجحان خاصا  
 نمایاں دکھائی دے رہا ہے اور اس رجحان کے مختلف مذہبی  
 تصورات کے زیر اثر نمودہ ہوتے ہوئے بھی دینی وجودت،  
 شاعرانہ تصوف اور ادب و شعر میں مذہبی احکام کے احیاء کی تحریکی  
 کوششوں سے اسے قطعی مربوط نہیں کیا جاسکتا کیونکہ اس سلسلے  
 میں جدید شاعر کا رویہ کسی مخصوص مذہبی تصور سے وابستہ نہ رہ



کر ایک مخلوط و مربوط اور آفاقی تصور کی نمائندگی کرتا نظر آتا ہے۔ ذہنی اور روحانی خلفشار جدید شاعری میں عقیدے کی بازیافت کا محرک ہے۔“ ۱

اس رجحان کے تحت شاعروں نے اپنے مذہبی عقائد کا اظہار نظموں اور غزلوں ہی میں نہیں کیا بلکہ بعض روایتی اصنافِ سخن مثلاً حمد، نعت، منقبت، ہجمن، سلام، مرثیہ وغیرہ میں بھی طبع آزمائی کی۔ عمیق حنفی کی طویل ترین نظم ”ملک الجرس“ عبدالعزیز خالد کی ”منمننا“ اور ”قار قلیط“ جیسی طویل ترین نظمیں اور نعتیہ قصائد حضرت امام حسین کی سیرت و احوال پر صندر حسین کی ”چراغِ مصطفوی“ عادل منصوری کی منظوم ”سیرت“ اور ”قلم اٹھائے گئے“ وغیرہ ایسی نظمیں اسی رجحان کی یادگار ہیں۔ اس رجحان کے تحت معرض وجود میں آنے والی نظموں سے یہ چند مثالیں دیکھئے۔

مرادل بھی تو کہ ہے  
جسے دشمن نے گھیرا ہے  
چڑھے آتے ہیں مڈی دل  
بھیاںک ہاتھیوں والے  
یہ ہاتھی ہیں کہ ہیں کفار کالے  
یہ ان کے نیزے شمشیریں تیر اور برہمیاں بھالے  
کہ برق آسانی بن رہی ہے قبر کے جالے  
غبار و گرد کے پردوں میں جا بیٹھے اجالے  
بہت ہی پست ہمت ہو رہے ہیں دل کے رکھوالے  
خدا ہی دل کی بہتی کو سنبھالے  
بدن، دل، جان اور ایمان سب اس کے حوالے  
(طیراً بائیل : عمیق حنفی)

اے خدا، اے خدا  
 میں ہوں مصروف تسبیح و حمد و ثنا  
 گو بظاہر عبادت کی عادت نہیں ہے  
 رند مشرب ہوں  
 زہد و ریاضت سے رغبت نہیں ہے  
 مگر جب بھی چلتا ہے میرا قلم  
 مگر جب بھی کھلتی ہے میری زباں  
 کچھ لکھوں، کچھ کہوں  
 ان کی ہر جنبش مختصر  
 میری تخلیق کا مدعا  
 تیری حمد و ثنا

(مناجات : وحید اختر)

صبح ازل کیا، شام ابد کیا  
 قید مکاں کیا، وقت کی حد کیا  
 تو ان سب سے بالاتر ہے  
 تو ہی مخفی تو ہی خبر ہے  
 سب چہرے تیرے ہی چہرے  
 سارے نام تیرے ہی نام

(وحید : سرشار صدیقی)

مقسوم کہاں میرا میں بخت رسا پاؤں  
 سیارے کا دل ڈھونڈوں ذرے میں خدا پاؤں  
 اے غفل ولا حاصل!  
 دل ہمدی و جاں ہمدی، بے تاب و توں کردی



اس عمر کا ہر لمحہ، بے نام و نشان کر کے  
 میں لفظ میں کیا کھویا، اک رانیاں کر کے  
 کس دشت کی گمراہی گرویدہ، جاں کر کے  
 خود اپنا تماشا ہوں

(دعا : جیلانی کامران)

ایک ڈالی پہ اللہ کھلتا ہوا  
 ایک تتلی میں اللہ اڑتا ہوا  
 ایک چہرے پہ اللہ ہنستا ہوا  
 پانیوں میں، ہواؤں میں، الفاظ میں  
 تا بہ حد نظر صرف اللہ ہے  
 ایک اللہ ہے

(نیند سے چونک کر صادق)

ایک دن پھر ہم پہ کوئی قحط آتا رہا  
 آسمان سے آگ برسا، سنگ برسا  
 بند کردے ہم پہ ہر راہ فرار  
 ایک دن پھر سارے دریاؤں کا پانی پھیر دے  
 اے مرے پروردگار

(اے خدا : عتیق اللہ)

ایسی بے شمار مثالیں آزادی کے بعد کی جدید شاعری میں بہ آسانی مل جائیں گی۔  
 جیسا کہ اس سے قبل کہا جا چکا ہے کہ جدید اردو شاعری میں عقیدے کی بازیافت اور  
 مذہبی فکریہ کا رجحان کسی مخصوص مذہبی تصور سے وابستہ نہیں۔ اردو کے جدید شاعروں  
 نے اس معاملے میں بڑی وسیع القلبی کا اظہار کیا ہے ان کی تخلیقات میں اسلام کے  
 علاوہ ہندو اور بدھ مت کے علائم و استعارات، یہاں تک کہ مذہبی فکر کے اثرات بھی

دیکھے جاسکتے ہیں۔

ہر دے کی آگنی مندر میں بیٹھی مار کواڑ  
اپنی چتا میں آپ بملت ہوں  
بن بیای میں نار  
سلگت میرو ہاڑ  
روئیں سارے براتی راما  
دیپ جلے بن باقی

(بھجن : شہاب جعفری)

ایودھیا سراٹھا اور دیکھ لے مجھ کو  
تھکے قدموں سے اب تیری ہی جانب آرہا ہوں میں  
سفر تاریک ہے پگ پگ پہ ٹھوکر کھارہا ہوں میں  
مجھے آواز دے گھبرا رہا ہوں میں  
تری خاطر جو برسوں سے چھپا رکھا ہے دل میں  
وہ اجالا لا رہا ہوں میں  
ایودھیا ! آرہا ہوں میں

(ایودھیا میں آرہا ہوں : کمار پاشی)

میرے من میں آؤ گوتم  
مکتی گیت سناؤ گوتم  
پیچھے نرک میں مت چھوڑو  
سب کو آگے لاؤ گوتم  
مکتی چلنا پانی ہے  
دنیا سب سجاؤ گوتم

(گوتم : اختر احسن)



انسانی زندگی میں تجربات کو بڑی اہمیت حاصل رہی ہے کہ انسان فطری طور پر تجربہ پسند ہوتا ہے۔ شعر و ادب اور علوم و فنون ہی کیا ہر میدان میں جو کچھ نیا وجود میں آتا ہے وہ کسی نہ کسی تجربے ہی کا حصہ ہوتا ہے۔ اگر نئے نئے تجربے نہ ہوں تو دنیا کا ارتقا ہی رک جائے۔ دراصل انسان کی فطرت ہی کچھ ایسی ہے کہ وہ جلد یا بہ دیر یکسانیت سے اکتا جاتا ہے اور پھر اس یکسانیت کو ختم کرنے کے لئے عملی اقدامات کرتا ہے۔ لہذا تجربوں کی اہمیت مسلم ہے۔

شاعری میں کئے جانے والے تجربات عموماً تین قسم کے ہوتے ہیں۔ معنوی تجربات، ہیئت کے تجربات اور لسانی تجربات۔ اردو ادب میں عام طور پر ان تجربوں کو ہی زیادہ اہمیت حاصل رہی ہے جو فارم، ہیئت اور اشکال وغیرہ کی وجہ سے شناخت کئے جاتے ہیں یعنی جو اپنی مخصوص صوری حیثیت رکھتے ہیں، فکری اور معنوی حیثیت کے حامل تجربات بھی کچھ کم اہمیت نہیں رکھتے لیکن وہ اکثر نظر انداز ہوتے رہے ہیں یعنی انہیں تجربات نہیں سمجھا جاتا۔ بلراج کوئل اپنے ایک مضمون بعنوان ”اردو شاعری میں تجربات“ میں لکھتے ہیں۔

”بعض لوگ مواد و اقدار کی بدلی ہوئی صورتوں کے اظہار کو شاید شعری تجربے کہنے سے گریز کرتے ہیں کیونکہ ہمارے ذہن میں تجربے کی شبیہ و صورت کم و بیش بھری ہے، معنوی نہیں۔ حق تو یہ ہے کہ بعض معنوی اظہار اس لئے تجربے کی حیثیت رکھتے ہیں کیونکہ وہ فیصلہ کن انحراف کی علامت ہوتے ہیں۔ اقبال کا ”شکوہ“ اس لئے انحراف کا اظہار بن جاتا ہے کیونکہ ”خوگر حمد“ جب تھوڑا سا گلہ بھی کرتا ہے تو تشکیک کا بیج بوتا ہے۔ انسان اور خدا کے رشتے پر نئے سرے سے غور کرنا چاہتا ہے۔ یا جب راشد غیر از دو اجنبی لذت انگیزی کا ذکر کرتا ہے تو سارے



مروجہ اخلاقی نظام کو الجھن میں ڈال دیتا ہے۔“ ۱

جدید شاعری میں تینوں قسم کے تجربات اور ان کے سوا بھی مثالیں ملتی ہیں کیونکہ نئی نسل کے شاعروں نے کچھ نیا کر دکھانے کی جستجو میں مختلف امکانات کو بروئے کار لانے کی سعی کی ہے۔ ضروری نہیں کہ ہر تجربہ کامیاب بھی ہو لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ان تجربات نے شاعری میں اظہار کے پیرایوں کو وسعت بخشی ہے۔ اختر الایمان، عتیق حنفی، مختار صدیقی، حامد عزیز مدنی، قاضی سلیم، فیب الرحمان، باقر ممدی، وزیر آغا، بشر نواز، کمار پاشی، منیر نیازی شریار، صادق اور عتیق اللہ کے یہاں معنوی تجربات کا رجحان ملتا ہے۔ آزادی کے بعد اردو کی چند مقبول عام روایتی اصناف جیسے قصیدہ، مرقعہ، مثنوی، شعر آشوب، واسوخت، قطعہ، رباعی، دوبہ، ماہیا، وغیرہ کو نئے انداز میں برتنے کے تجربے بھی کئے گئے۔ ان کے علاوہ غیر ملکی زبانوں کے شعری ادب سے مقبول اصناف کی ہیئتوں کو اپنے تخلیقی اظہار کا وسیلہ بنانے کے لئے بھی بہت سے تجربات کئے گئے جن کے نتیجے میں اردو میں کیٹو، تراخیلے، ایشیزا فارم، ہائیکو اور تونکا وغیرہ جیسی اصناف اور ہیئتوں کو رواج ملا۔ یہی نہیں بلکہ نئے تجربوں کے بطن سے نثری نظم کے علاوہ ثلاثی اور یک سطر نظم نے جنم لیا۔ ساتوں دہائی کے رسائل میں نظم میں یہی تجربات کے بہت سے نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں کہیں، ایک مصرعے کو ایک ایک لفظ کی شکل میں اوپر سے نیچے کی طرف لکھ دیا گیا تو کہیں انہیں آڑی ترجمی لائنوں میں لکھ دیا گیا، کہیں جیومیٹرکل اشکال کے ساتھ الفاظ کے استعمال سے نظم ترتیب دی گئی، تو کہیں علامات قرات میں استقبالیہ اور استفہامیہ وغیرہ کے ذریعے خاص تاثر پیدا کرنے کی سعی کی گئی۔ ان کے برعکس افتخار جالب، احمد ہمیش اور عادل منصور کے یہاں لسانی تجربات کی نادر مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ افتخار جالب اور عادل منصور کی نظموں سے یہ دو مثالیں ملاحظہ ہوں :



”سیاہ آفات کے مقطر منہ معصوم خون تعبیر خاک سے ہاتھ پاؤں تفتہ فساد دھو ڈالوں؟  
 جشن کا اہتمام دربار اسکیرمی آسٹک تحیر بیان، پھولوں کو مسخ کردو، رگوں پہ لکھا ہوا ہو،  
 بہتی غلیظ خون آگ چاٹتی ناچتی رہے، اضطراب تھر تھر دکتے وقت عذاب لحات کوئد  
 جھنجھوڑ کر گزرتے ہیں۔“

(نقیس لامرکزیت اظہار: افتخار جالب)

یہودیو! کان پوش یکرش  
 یساق یغنا یلم یسملہم  
 معوغ ہمدہ ہمز ہمانا  
 ہماس ہمخواب ہاتھ آئے  
 ورید ورج وحید واقع  
 نیاح نوشہ تمام نملہ  
 مال ماخ متاب مینی  
 لبان لبنان بیس لاہوت  
 لیس لبیک لت لجابت  
 لہو سے اٹھتا دھواں تو دیکھو؟

(یہودیو! کان پوش یکرش : عادل منصوری)

عادل منصوری بے حد خلاق شاعر ہے اور اس کا ذہن تجربہ پسند ذہن ہے۔  
 ”پلیٹ فارم کی بھیڑ سے“ جیسی تھری ڈائمشن نظموں کے اچھوتے اور کامیاب تجربے  
 کے برخلاف اس کی منقولہ بالا نظم میں بقول شیم حنفی :-

”جو زبان صرف ہوئی ہے وہ نئی لسانی تشکیلات کے بعد بھی  
 شاعری کی زبان کے لئے قطعی اجنبی ہے۔ آہنگ کی ایک دور  
 میں لفظوں کو پرود یا گیا ہے اور آہنگ کا تاثر عبرانی کے قدیم  
 مذہبی صحائف سے مماثل ہے کہ نظم کا صرف آخری مصرعہ

شعری لسانیات کی حدود میں ہے لیکن یہ فیصلہ ابھی قبل از وقت ہوگا کہ اس نوع کی نظم کی حیثیت ”برہن“ کی طرح محض تجربے پر ہوگی یا اس کی بنیاد پر شعری اظہار کے کسی نئے امکان کا سراغ مل سکے گا۔ کیا پتہ کہ آنے والا کل ان تجربوں میں نریری رائمز (Rhymes) کا پراسرار اور لذت آمیز آہنگ اور انوکھے پن سے معمور معصومیت ڈھونڈ نکالے اور دریافت کے سارے شعری عمل کی کسی نیا نیا منزل تک پہنچنے میں کامیاب ہو جائے۔“ ۱

1960ء کے بعد بدلتے ہوئے لسانی شعور کا عکس عمیق حنفی، وزیر آغا، قاضی سلیم، شہاب جعفری، شفیق طاہرہ شعری، کمار پاشی، ندا قاضی، شریار، بلراج کومل، وزیر آغا، نصیدہ ریاض، محمد علوی، کرشن موہن، اختر احسن، ناصر شنزاد، صادق، انیس ناگی، عباس طاہر، عتیق اللہ، اعجاز احمد، بشر نواز، صلاح الدین پرویز، کشور ٹاہید، شاہد مابلی، نسرین انجم بھٹی، مصحف اقبال تو مینی، عین رشید، اصغر ندیم سید، غلام جیلانی اصغر، زاہد ڈار، افضل احمد سید، شمس الرحمان فاروقی، اور عبد اللہ کمال وغیرہ کی نظموں میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔

گزشتہ باب میں عبوری دور کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے کہا جا چکا ہے کہ جدید شاعری بالخصوص جدید نظم کے میدان میں طویل نظم نگاری کا رجحان دراصل نظم کو وسعتیں عطا کرنے کا ایک ذریعہ ثابت ہوا۔ ساتویں اور آٹھویں دہائیوں میں اس رجحان کو مزید فروغ ملا۔ جس کے نتیجے میں اردو نظم، طویل نظموں سے مالا مال ہو گئی کہ ابن انشاء، جعفر طاہر، سردار جعفری، عبد العزیز خالد، ساحر لدھیانوی، اختر الایمان، حمایت علی شاعر، راہی معصوم رضا، وغیرہ کے بعد عمیق حنفی، وحید اختر، عزیز قیسی، وزیر آغا، کمار پاشی، جاں نثار اختر، شفیق طاہرہ شعری، صادق، اعجاز احمد اور سلیم شنزاد



وغیرہ نے اپنی طویل نظموں کے ذریعے بحیثیت مجموعی اردو نظم کے دامن کو وسیع کرنے کا کام سرانجام دیا ہے۔ حالانکہ طویل نظم نگاری کافن اپنے آپ میں آسان نہیں۔ بقول عمیق حنفی۔

”طویل نظم محض اپنی طوالت اور مصرعوں کی تعداد کی بنا پر طویل نہیں کہلاتی اور نہ شاعر کا یہ دعویٰ کہ ”اک رنگ کا مضمون ہو تو سورنگ میں باندھوں“ کسی نظم کو طویل بنانے کا مستحق بنا سکتا ہے۔ طویل نظم میں جذبے یا خیال کا ارتقا اور مضمون کی بڑھت لازمی ہے۔ موضوع کی تہ داری اور اہمیت بھی قابل غور ہے۔ طویل نظم میں ایک منطقی جذبہ ہو تو وہ دماغی (Cerebral) ترکیب (Composition) ہوتی ہے۔ طویل نظم کی وحدت کا ضامن اس کے موضوع (اور شاعر کا اس میں استغراق) کو قرار دیا جاسکتا ہے، طویل نظم بہت سی چھوٹی چھوٹی نظموں کا مجموعہ بھی ہو سکتی ہے۔ امیلاڑ اور مونٹاڑ کی تکنیک بھی اس کی بناوٹ میں کھپائی جاسکتی ہے۔ طویل نظم مرکز قوت تجربات کی دین ہے۔“ ۱

اس دور کے طویل نظم نگاروں میں عبد العزیز خالد، عمیق حنفی اور وحید اختر وغیرہ کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ عبد العزیز خالد اپنی نظموں کا خیر روایت اور کلاسیکیت سے تیار کرتے ہیں۔ پرشکوہ الفاظ و انداز بیان ان کی نظموں کی اولین شناخت ہے۔ ساتویں دہائی میں ابھرنے والی نسل کے نظم نگار شاعروں میں سب سے نمایاں نام عمیق حنفی کا ہے۔ جنہوں نے پے درپے کئی کامیاب طویل نظمیں تخلیق کیں اور ان میں مختلف بحرس استعمال کرنے کے تجربے بھی کئے۔ عمیق حنفی کی پہلی



طویل نظم ”سند باد“ ہے جو اپنی اولین شکل میں مجلہ ”فتون“ لاہور کی اشاعت خاص (اکتوبر 1963) میں شائع ہوئی تھی اس کے بعد مزید چار حصوں اور اشاریے کے ساتھ جنوری 1966ء میں کتابی شکل میں منظر عام پر آئی جو بقول ڈاکٹر وحید اختر:

”ذات کے سفر اور عقیدے کی تلاش کی داستان ہے۔ یہ نظم دراصل ایک ہی موضوع کے تحت مختلف بحروں میں لکھی گئی چھوٹی چھوٹی نظموں کا مجموعہ ہے لیکن انہیں خیال اور تاثر کی وحدت ایک لڑی میں پرو کر فنی اکائی کی صورت دے دی جاتی ہے۔ اپنے موضوع اور اس کے برتاؤ کے لحاظ سے ”سند باد“ شاید عمیق حنفی کی کامیاب ترین نظم ہے۔ اس کے بعد انہوں نے فنی لحاظ سے اس سے زیادہ مکمل اور پختہ نظمیں لکھیں ”کیونڈیا“ ”شہزاد“ ”شب گشت“ اور اب ”مصلحت الجرس“ ان سب نظموں میں ”سند باد“ کی ٹیکنک ہی برتی گئی ہے۔“ ۱

”صوت الناقوس“ ”سیارگاں“ اور ”سبزآگ“ وغیرہ عمیق حنفی کی دیگر طویل نظمیں ہیں جو ان کے فکر و فن کی نمائندہ قرار دی جاسکتی ہیں۔ عمیق حنفی کی طویل نظموں کے تخلیقی عمل میں حرکات کی موزونیت خود ان کے بقول۔

”کیس آزاد نظم، کیس پابند نظم، کیس رباعی، کیس غزل اور کیس

قطعات قائم کرتے ہیں اور اس طرح پڑھنے والا ایک سرے پن

(Montony) کا احساس نہیں کرتا۔“ ۲

وحید اختر نے ”صحرائے سکوت“ کے علاوہ ”دشت گرداں“ رات چہرہ درچہرہ“

”کری نامہ“ اور ”شہر ہوس“ جیسی کامیاب طویل نظمیں تخلیق کیں جن میں فکری

عمق کے ساتھ ساتھ نوکلاسیکی نظم و ضبط نظر آتا ہے۔ ان نظموں میں عصری حیثیت کا

اظہار بھی ہے اور اپنے عہد کی خامیوں، کوتاہیوں اور ناہمواریوں پر گہرا طنز بھی ”کری

۱۔ وحید اختر : اردو نظم کے پچیس سال (مضمون) ماہنامہ آج کل۔ اگست 1972ء

۲۔ عمیق حنفی : شعرچیزے دیگر است : نئی دہلی 1983ء، ص 126



نامہ "میں یہ طرز زیادہ شدت سے ابھرا ہے۔"

ساتویں اور آٹھویں دہائیوں میں تخلیق ہونے والی طویل نظموں میں "فار قلیط" "منمننا" اور دیگر نظمیں (عبد العزیز خالد) "جیونی" (اختر الایمان) الیسی کی "مجلس شوری" دوسرا اجلاس (کیفی اعظمی) آدمی صدی کے بعد (وزیر آغا) "ولاس یاترا" (کمار پاشی) یکس مگری" (عزیز قیس) آخری نظم (جاں نثار اختر) قلم اٹھائے گئے۔ عادل منصوری، گزرتے ہوئے (صادق) اور "دم خاک" (سلیم شنزار) وغیرہ چند قابل ذکر طویل نظمیں ہیں۔ ان کے علاوہ قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، اور ساقی نامہ کے فارم میں وجود میں آنے والی تخلیقات بھی طویل نظم ہی کے زمرے میں رکھی جائیں گی۔ ان میں عبد العزیز خالد نے نعتیہ قصائد اور وحید اختر کی طویل نظم "ایک اور عالم آشوب" قصیدے کے فارم اور اشاکل میں لکھی گئی ایک کامیاب طویل نظم ہے۔ وحید اختر نے مسدس کے فارم میں چند بلند پایہ مرثیے بھی تخلیق کئے ہیں جو میرانیس کے بعد اس صنف کو نئے ابعاد اور نئے احساس سے متعارف کراتے ہیں۔ ان مرثیوں میں عصر جدید کے افکار و مسائل بہ انداز دیگر نظر آتے ہیں کہ بقول عمیق حنفی:

"وحید اختر نے شیون و رقت اور مہم جوئی و نبرد آزمائی کے بجائے اپنے مرثیوں میں حکمیری اور تقیہی مقاصد کو زیادہ زیر غور رکھا ہے۔" ۱

مثنوی کے فارم میں طویل نظمیں تخلیق کرنے کی روایت "انجمن پنجاب" کے شاعروں سے چلی آرہی ہے۔ اس کی ابتداء خواجہ الطاف حسین حالی اور محمد حسین آزاد جیسے ناموں سے منسوب ہے جن کے ہاتھوں جدید اردو شاعری کی بنیاد پڑی تھی۔ ان کے بعد شبلی نعمانی اور علامہ اقبال سے ہوتی ہوئی یہ روایت ترقی پسند شاعروں تک آئی، سردار جعفری کی مثنوی "جہور" اور کیفی اعظمی کی "خانہ جنگی" اس کی نمایاں



مثالیں ہیں۔ ساتویں اور آٹھویں دہائیوں میں مثنوی کے فارم میں جو طویل نظمیں تخلیق کی گئیں ان میں جیل مظہری کی مثنوی ”آب و سراب“ اختر انصاری کی ”درد و داغ“ قاضی سلیم کی مثنوی ”باغبان و گل فروش“ اور یعقوب عامر کی ”آسمانی خطوط“ قابل ذکر ہیں۔

عبوری دور کی شاعری میں مخمور جالندھری، عظیم قریشی، ضمیر نیازی، خورشید الاسلام، سلیمان ارسب اور محمد علوی وغیرہ کے یہاں مختصر نظم نگاری کا رجحان بھی نظر آتا ہے جو اس دور کے مختلف مقبول فارموں جیسے قطعہ رباعی اور ماہیا وغیرہ سے قریب معریٰ اور آزاد نظم نگاروں کی ان تخلیقی کاوشوں کا نتیجہ ہے جو تین چار یا پانچ چھ مصرعوں پر مشتمل نظموں کی شکل میں وجود میں آیا۔

ساتویں دہائی میں مختصر نظم نگاری کے رجحان کو مزید فروغ حاصل ہوا۔ اس ضمن میں ماہنامہ ”تخلیق“ (نئی دہلی) کے ایک خاص نمبر بابت مارچ 1963ء کا ذکر ناگزیر ہے جو جدید مختصر نظم نمبر کی حیثیت رکھتا ہے۔ (اس میں مختلف شاعروں کی مختصر نظموں کے ساتھ بطور خاص مختصر نظم کو موضوع بحث بنایا گیا تھا۔ تخلیق کے اس خاص نمبر میں عتیق تابش (عتیق اللہ) کی ایک نظم ”چوڑی کا ٹکڑا“ بھی شامل تھی۔ جس پر بعد کے شماروں میں کافی لکھا گیا کہ مذکورہ نظم اپنے موضوع، خیال اور تکنیک کے لحاظ سے مختصر نظم نگاری کے میدان میں ایک اچھوتی چیز تھی) بعد کے برسوں میں بے شمار مختصر نظمیں تخلیق کی گئیں اور یہ سلسلہ ہنوز جاری و ساری ہے۔ 1960ء کے بعد کی مختصر نظموں کی یہ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

میں شاعر ہوں دیوانگی میرا شیوہ

اس لئے میرا دل مجھ سے ڈر تا بہت ہے

مجھے صحبت سنگ کا خط

اور دل میرا شیشے کی مانند نازک

سنگ و شیشہ کے ٹکراؤں کے ہر نتیجہ سے واقف



میرے ہر ایک محبوب پتھر کو  
پینے سے اپنے لگائے ہوئے ہے

(وضع احتیاط : عمیق خفی)

اب کوئی دوست نہیں  
اس بڑے شہر میں  
درو دیوار سے اک شور مرے کانوں میں  
ہر وقت گزرا کرتا ہے  
زہر میں ڈوبی ہوئی۔ میری ان کہی سرگوشی  
میرے ہونٹوں کو جلاتی ہی چلی جاتی ہے

(سرگوشی : باقر مہدی)

چار طرف بخر میدان!  
برسوں پرانا ایک مکان  
پیوں کی کرسی پر بیٹھا  
اک فالج کا مارا بوڑھا  
اور اک لمبا سا دالان

(وقت جہاں رک جاتا ہے : محمد علوی)

شہریوں سے تنگ آکر  
شور سے دامن چھڑا کر  
اوپچی اوپچی بلند نکلیں  
خود کشی کرنے کی خاطر  
صف بہ صف دریا کنارے  
دیر سے آکر کھڑی ہیں

(میرین ڈرائیو : عادل منصور)

ان مختصر نظموں میں وحدت تاثر کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا، ان میں تخلیق کاروں نے اپنے لگائی تجربات و احساسات کا اظہار کیا ہے۔ اور اس اظہار کے معاملے میں حسب ضرورت شدت اور فنی کمال سے کام لیا ہے۔ عمیق حنفی اور باقر مہدی کی نظموں ”وضع احتیاط“ اور ”سرگوشی“ میں احساس اور بیان کے ذریعے نظم کی تکمیل ہوئی ہے۔

محمد علوی کی نظم ”وقت جہاں رک جاتا ہے“ میں لفظوں کے ذریعے ایک تصویر بنائی گئی ہے جس میں پھیوں والی کرسی پر ایک فوج زدہ بوڑھا پیش منظر میں دکھایا گیا ہے لیکن اس منظر کو ابھارنے کے لیے شاعر نے پس منظر میں ایک بخر میدان۔ میدان میں ایک پرانا مکان اور پرانے مکان میں ایک لبا دالان بھی دکھایا ہے۔ یہ تصویر شاعر کے جذبے اور احساس کی ترسیل نہایت کامیابی سے کر رہی ہے۔ کچھ ایسی ہی کیفیت کا اظہار عادل منصوری کی نظم ”میرن ڈرائیو“ میں بھی ہوا ہے یہاں الفاظ تصویر بنانے کے ساتھ ساتھ کچھ اور بھی کہتے ہیں۔

حروف تیلیوں کے رنگ بن گئے

خوشیوں کو طول دیں گے قاصدے بدنامیں گے

ہم ایک دوسرے سے اور دور ہوتے جائیں گے

کہاں ہو تم؟

تمہاری ہر دعا قبول ہو گئی

(کہاں ہو تم؟ شرار)

پہلے لمحے پر گرا

دوسرے لمحے پہ اٹھا

تیسرے لمحے پہ پھر ادھار گرا

چوتھے لمحے پہ تو اس کی موت واقع ہو گئی

(آخری لمحہ : عتیق اللہ)



شہریار کی نظم ”کہاں ہو تم“ میں احساس اور غنائی تاثرات کے تانے بانے سے نظم بنی گئی ہے اور عتیق اللہ نے اپنی مختصر نظم ”ایک لمحہ“ میں ڈرامائی اظہار سے گویا ایک حرکی تصویر پیش کردی ہے جو اسٹرکٹ ٹھیٹر کی اعلیٰ خصوصیات کی حامل قرار دی جاسکتی ہے۔

مختصر نظم نگاری کے اسی رجحان نے جدید شاعروں کو ایک طرف خود اپنی اور دیگر ملکی زبانوں کی روایتی اصناف جیسے قطعہ، رباعی، دوبہ، ماہیا، کہہ مکنی اور کافی وغیرہ کے فارموں (Forms) میں اپنے تجربات و احساسات کے اظہار کے لئے مائل کیا تو دوسری طرف غیر ملکی زبانوں کے شعری ادب کی مقبول اصناف کے فارموں میں طبع آزمائی کر کے انہیں اپنانے کی ترغیب دی جس کے نتیجے میں ہائیکو، توتکا اور توائیلے جیسی اصناف نے اردو زبان میں بھی رواج پایا۔ ان کے علاوہ نئے فارموں کی تلاش اور تجربوں نے اردو میں ثلاثی اور یک سطری نظم کو جنم دیا۔ ویسے بہ نظر غائر دیکھا جائے تو محض فارم کی بنیاد پر علاحدہ وجود کی حامل یہ تمام اصناف خن مختصر نظم ہی کی مختلف شکلیں ہیں۔

1960 کے بعد اردو میں نثری نظم کے امکانات کو بھی کھنگالا گیا کیونکہ اس وقت تک اردو ادب میں آزاد نظم کو پوری طرح قبول کر لیا گیا تھا اور اس سے آگے کی منزل نثری نظم کے علاوہ کچھ اور نہ تھی۔ روئینہ ترین کے نزدیک یہ :

”عجیب اتفاق ہے کہ ہمارے یہاں عروضی پابندیوں سے ہٹ کر نظم کہنے کا رجحان پیدا ہوا تو سب سے پہلے نظم آزاد اور نظم معری سامنے آئی اور بعد میں نثری نظم۔ لیکن فرانس میں نثری نظم پہلے وجود میں آئی اور اس کے اندر سے آزاد نظم نے جنم لیا۔ اس لحاظ سے تاریخی طور پر نثری نظم زیادہ قدیم ہے اور شعری حیثیت سے بغاوت کا پہلا قدم نثری نظم کی صورت میں



اٹھایا گیا تھا۔ ۱

اس ”عجیب اتفاق“ کے اسباب تک رسائی مذکورہ دونوں زبانوں کی اپنی اپنی ادبی روایت اور مزاج سے گہری واقفیت کے بغیر ممکن نہیں۔ اس موقع پر اردو فن شاعری میں پائی جانے والی ”صنعت نظم النثر“ کا ذکر بے محل نہ ہوگا جس کا ذکر ڈاکٹر عنوان چشتی نے اپنی کتاب ”اردو میں جدیدیت کی روایت“ میں ”صنائع لفظی و معنوی کے دائرہ میں تجربے“ کے ذیلی عنوان سے کیا ہے۔ موصوف نے اس ضمن میں ”ریائے لطافت“ اور ”بحر الفصاحت“ سے درج ذیل اقتباسات بھی نقل کئے ہیں۔

”پس این قسم نثر را از نظم حاصل شود و در نظم النثر معبر نگیرد۔ بلکہ نظم النثر آنت کہ بہ مانند تفاوت نظم نثر نشود و بعض پری کسودہ چند دیگر رواداشتہ اند لیکن تقدیم و تاخیر دائمی دارند۔“ ۲

(انشاء اللہ خاں انشاء : دریائے لطافت)

”نظم النثر وہی ہے جو تھوڑے لطافت سے نثر ہو جائے۔“ ۳

(نجم الثقی۔ بحر الفصاحت)

ظاہر ہے اردو ادب میں ”صنعت نظم النثر“ زمانہ قدیم سے شاعری کی ایک صنعت کے طور پر مروج رہی ہے اس کے بعد شعر مشور یا نظم مشور نے رواج پایا جس کے بارے میں حمایت علی شاعر اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں۔

”اردو ادب میں سب سے پہلے 1924 میں ”شعر مشور“ یا ”نظم مشور“ کی اصطلاح سامنے آئی اور یہ مسئلہ ادیبوں کی گفتگو

۱۔ روینہ ترین : آزاد نظم سے نثری نظم تک (مضمون) پاکستانی ادب : ۵ ص 1000

۲۔ بحوالہ ڈاکٹر عنوان چشتی : اردو میں جدیدیت کی روایت ص 36

۳۔ بحوالہ ڈاکٹر عنوان چشتی : اردو میں جدیدیت کی روایت ص 64



کا موضوع بنا جب علامہ نیاز فتح پوری نے اپنے رسالہ ”نگار“ میں مصری شاعرہ ”آنسہ می“ کی نثری نظموں کا ترجمہ پیش کیا۔ اس دوران اس مسئلے پر مغربی اور بالخصوص فرانسیسی شعراء کے حوالے سے مباحث چھڑے لیکن بات اس حد تک آگے نہ بڑھی کہ ایسی نظم کو اردو ادب کی شعری اصناف میں داخل کیا جاسکے۔“ ۱

علامہ نیاز فتحپوری نے شعر مشور کی تعریف ان الفاظ میں بیان کی ہے۔  
 ”شعر مشور سے مراد وہ افکار و خیالات ہیں جو اپنی لطافت و ندرت کے لحاظ سے ہیں تو نظم کے جانے کے قابل لیکن ادا کئے جاتے ہیں نثر میں جیسا کہ خود لفظ ”شعر مشور“ سے ظاہر ہے۔“ ۲

ویسے وزیر آغا جیسے دیدہ ورناتقد نثری نظم کا رشتہ روحانی دور کی ادب لطیف کی تحریک ۳ سے جوڑتے ہوئے اسے نہ صرف شاعری کی اعلیٰ صنف ماننے سے انکار کرتے ہیں بلکہ ”نثری نظم کی ترکیب پر بھی معترض ہیں کیونکہ ان کے مطابق نثر اور نظم تو مزاجاً دو بالکل مختلف اصناف ہیں اور ان کو یکجا کرنا ایسا ہی ہوگا جیسے ”خیشم یوکلپس“ کی ترکیب وضع کرنا۔ وزیر آغا کو نثری نظم کے بجائے نثر لطیف کی ترکیب پسند ہے کیونکہ ان کے نزدیک۔

۱۔ حمایت علی شاعر : نثری نظم اور کشورناہید (مضمون) مخلص و عکس ص 76

۲۔ نیاز فتح پوری : استفسارات ماہنامہ نگار ”بھوپال ستمبر 1924

۳۔ ابتداء میں ادب لطیف کی اصطلاح ناصر علی نے لائٹ لزیچر کے ترجمے کے طور پر استعمال کی تھی اردو میں ادب لطیف کے عناصر شرر، شیلی اور ناصر علی کی تحریروں میں بہت پہلے سے ملتے ہیں۔ ”مخزن“ ہمایوں اور ”نگار“ نے ادب لطیف کو ایک تحریک بنایا اور سجاد حیدر بلدرجم، مدنی افادی، نیاز فتح پوری ل۔ احمد اکبر آبادی، مجنوں گورکھ پوری، سجاد انصاری وغیرہ کی تحریروں نے ادب لطیف کا معیار قائم کیا، ادب لطیف کی تحریروں میں روانیت، جمالیات اور غنائیت کے بہت سے عناصر کا امتزاج ہے۔“ (ذاکتر عنوان چشتی اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت ص 278)



”نثر لطیف وہ تخلیقی مواد ہے جو ایک تاؤ کے باعث شعر کے مقام تک نہ پہنچ سکا یعنی اس میں نثری آہنگ تو پیدا ہو گیا لیکن یہ شعری آہنگ سے محروم رہا۔ اس کے ثبوت میں آپ کوئی سی عمدہ نثری نظم اٹھا کر دیکھ لیجئے اس میں نظم کا سارا مواد یعنی تصورات، تشبیہات، استعارات، تلمیحات، حتیٰ کہ لفظ کو علامتی انداز میں پیش کرنے کی روش۔ یہ سب کچھ تو شاید مل جائے گا مگر اس میں شعری آہنگ کا فقدان ہوگا اور اس لئے یہ فن پارہ شعر کی لطیف سطح پر نہ پہنچ سکے گا۔“ ۱

اردو کے محدودے چند ناقدین مثلاً خورشید الاسلام، خلیل الرحمان اعظمی، محمد حسن، عنوان چشتی، انیس ناگی اور رفیق اللہ وغیرہ نے نثری نظم کی حمایت کی ہے ان میں سے ممتاز و معتبر ناقد خورشید الاسلام، محمد حسن، انیس ناگی اور رفیق اللہ وغیرہ نے تو اسے مستقل طور پر اپنے تخلیقی اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ ان کی نثری نظموں کا ایک مجموعہ ”شاخ نمل غم“ نام سے شائع ہو چکا ہے۔ اعجاز احمد کے مطابق اسی ہیئت یا صنف میں جچی یا نئی شاعری کے صحیح امکانات پائے جاتے ہیں اور نئی نسل کے نمائندہ شاعر و ناقد ڈاکٹر رفیق اللہ اردو شاعری کا مستقبل نثری نظم سے وابستہ قرار دیتے ہیں۔ اردو میں نثری نظم کا باقاعدہ آغاز آزادی ہند کے بعد بتایا جاتا ہے۔ بقول خلیل الرحمان اعظمی۔

”۱۹۴۸-۴۹ میں بمبئی سے ایک رسالہ نکلتا تھا۔

”خیال“ جو میراجی اور اختر الایمان وغیرہ نکالتے تھے۔ اس میں کچھ نظمیں چھپا کرتی تھیں اس پر عنوان ہوتا تھا ”نثری نظمیں“ اور شاعر کا نام ہوتا تھا ”بنت سائے“ اس نام کے آدمی کا غالباً کوئی وجود نہیں تھا۔ نہ اب تک سنا گیا کہ ایسا کوئی آدمی تھا۔



میرا ذاتی خیال یہ ہے اور ذاتی قیاس یہ ہے کہ یہ نظمیں میراجی  
لکھ رہے تھے۔“ ۱

ظاہر ہے کہ ان نثری نظموں کی اشاعت کے باوجود نہ تو دوسرے تخلیق کاروں  
کو اس نئی صفت یا ہیئت میں کوئی کشش محسوس ہوئی اور نہ کچھ امکانات نظر آئے کہ  
وہ اسے اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بناتے۔ لہذا وہ نثری نظمیں نظر انداز ہو کر رہ گئیں۔  
حالانکہ خلیل الرحمان اعظمی کے ذاتی قیاس کے مطابق بسنت سمائے کے پردے میں  
ان کا لکھنے والا میراجی ایسا زبردست تخلیقی قوتوں کا حامل شاعر تھا۔

اردو میں نثری نظم کے رواج پانے کے بعد اب یہ بھی کہا جانے لگا ہے کہ سجاد  
ظہیر کا ”پگھلا نیلم“ (سن اشاعت 1964) اردو میں نثری نظموں کا اولین مجموعہ ہے  
اور اس لحاظ سے وہ نثری نظموں کے اولین شاعر لیکن جن لوگوں نے ”پگھلا نیلم“ کا  
پیش لفظ بغور پڑھا ہے وہ جانتے ہیں کہ پگھلا نیلم کی نظمیں قلم بند کرتے وقت بند  
کرتے وقت سجاد ظہیر کے ذہن میں نثری نظم کا تصور نہیں تھا۔ بلکہ جو تصور تھا وہ  
”ادب لطیف“ کی نثر کا تھا۔ سجاد ظہیر خود لکھتے ہیں کہ ”اردو میں اس سے پہلے بھی  
ادب لطیف نام کی نثر لکھی جا چکی ہے اور میری ان تحریروں کی نوعیت بھی وہی ہے  
اور یہ بھی کہ میری ان نظموں میں شعریت تو یقیناً ہے لیکن انہیں نظم نہیں کہنا  
چاہئے۔“ ۲

ظاہر ہے کہ سجاد ظہیر کے اتنے واضح بیانات کے بعد ”پگھلا نیلم“ کو نثری نظموں  
کا مجموعہ قرار دینا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اردو میں نثری نظم نگاری کی باقاعدہ کوششیں  
حسن شہیر، احمد ہمیش اور صادق کی نظموں کی شکل میں 1965 کے بعد کے اردو  
رسائل مثلاً شب خون (الہ آباد) اقدار (پٹنہ) انتخاب (گلبرگہ) اور شعرو حکمت (حیدر

۱۔ نثری نظم : ایک گفتگو از انیس اشفاق ”شب خون“ فروری اپریل 1978

۲۔ سجاد ظہیر : (پیش لفظ) پگھلا نیلم



آباد) وغیرہ میں بہ آسانی تلاش کی جاسکتی ہیں۔

1965 کے بعد نثری نظم کے رجحان کو کافی فروغ حاصل ہوا ہے تب سے اب تک نثری نظم کو اپنا ذریعہ اظہار بنانے والے شاعروں کی تعداد میں بھی قابل ذکر اضافہ ہوا ہے اور نثری نظموں کے کئی مجموعے شائع ہو کر منظر عام پر آچکے ہیں۔ اس دوران میں نثری نظم کی موافقت اور مخالفت میں بے شمار مضامین لکھے جاچکے ہیں۔ دو مائے ”الفاظ“ (علی گڑھ) اور سہ مائے ”اوراق“ (لاہور) میں کافی عرصے تک اس پر بحث و مباحثہ بھی چلتے رہے۔ ماہنامہ ”شاعر“ (بمبئی) نے نثری نظم اور آزاد غزل نمبر بھی شائع کیا۔ نثری نظم کے بارے میں محمد حسن، انیس ناگی، شمس الرحمان فاروقی، حقیق اللہ، سلیم شہزاد، عنوان چشتی، ابوالکلام قاسمی، معینہ ترین اور مخدوم منور وغیرہ نے مضامین لکھے ہیں۔ نثری نظم کی تعریف متعین کرنے کی بھی کوششیں کی گئیں لیکن کوئی ایسی تعریف جو مکمل اور سب کے لئے قابل قبول ہو ہنوز متعین نہیں کی جاسکی ہے۔ انیس ناگی کے مطابق نثری نظم کی خصوصیات مندرجہ ذیل ہیں۔

- 1- یہ مروجہ شاعری کے عروضی پیرائے کو قبول نہیں کرتی۔
- 2- یہ مروجہ شاعری کے قافیوں اور ردیفوں کو بروئے کار نہیں لاتی۔
- 3- یہ کسی خارجی رسمی شعری ہیئت کی متابعت نہیں کرتی۔
- 4- اس میں مصرعوں کی تقسیم غزل، نظم یا نظم آزاد یا کسی اور مروج صنف شعر کے مطابق نہیں ہوتی۔

- 5- یہ بے ہیئت کی ہیئت ہے۔
- 6- یہ منطقی بیانیہ اور تجزیاتی نثر کے اسلوب سے گریز کرتی ہے۔
- 7- اس میں مصرعوں کی مارفولوجی افادی نثر سے مختلف ہوتی ہے۔
- 8- اس میں نثر کا غیر استعاراتی پیرایہ نہیں ہوتا۔
- 9- یہ نثر کے تفصیلی انداز سے گریز کرتی ہے۔



10- یہ زبان کے بہاؤ کی ایک شکل ہے۔ ا

نثری نظم کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنانے والے شاعروں میں خورشید الاسلام، عارف عبد التین، احمد ہمیش، اعجاز احمد، صادق، علی، شہرار، عتیق اللہ، قمر جمیل، نسیم جوزی، محمد سلیم الرحمان، محمد حسن، مفتی تبسم، صفیہ اریب، انضال احمد سید، مبارک احمد، عبد الرشید، عین رشید، کشور ناہید، نسرین انجم بھٹی، شائستہ حبیب، شاہد ماہلی، ثروت حسین، فاطمہ حسن، حمید سروردی، اختر یوسف، شہنشاہ مرزا، بلقیس، حفیظ الحسن، اور عذرا عباس وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ اب نثری نظموں سے یہ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

”سنو“ اس جغرافیہ کی مردہ مٹی جو ایک روشن جسم اگا نہیں سکتی۔  
وہ بچہ جو اپنی دھول میں اٹی ہوئی پتیوں پر ایک آنسو بھی نہیں بہا سکتے۔  
اور مردہ مرد اور عورتیں جو ایک دوسرے کو  
ایک پل کی بیداری کا دان نہیں دے سکتے  
میں ان کے درمیان رہ کر  
سانس لینے کا آخری جرم کروں گا

(لوکل ٹرین میں : احمد ہمیش)

”جس روز زمین پھٹ جائے گی  
اور پہاڑ دھنی ہوئی روٹی کی طرح اڑتے پھریں گے  
اس روز  
میں خدا پر ایمان لاؤں گا (ایک نثری نظم : خورشید الاسلام)

”خواب کی تعبیر  
خواب کے ساتھ جڑواں پیدا ہوئی تھی

اسے کموار کے ایک وار کے ذریعے خواب سے جدا کر دیا گیا تھا  
 خواب بادشاہ کے پاس چلا گیا  
 اور تعبیر فقیر کے پاس  
 فقیر نے تعبیر کو ایک کھگول پر لکھ دیا  
 اور ایک دن جب اس کے پاس کھانے کو کچھ نہیں تھا  
 کھگول نگل کر مر گیا

(بادشاہ کا خواب : افضل احمد سید)

”میں جس زبان میں خواب دیکھتی ہوں  
 اس زبان میں یہ شاد تیں کام نہیں آتی ہیں  
 مجھے پہلے خدا سے ڈرا گیا یا پھر مرد سے  
 کبھی کسی کو دوست سمجھنے کی ترغیب نہیں دی گئی  
 خوف کا تعویذ میرے گلے میں اس وقت تک پڑا رہا  
 جب تک میں نے خواب دیکھنے شروع نہیں کئے تھے  
 میرے خوابوں کو بیان کرنے کے لئے لغت کہاں سے آئے گی؟

(جنگل میں ژالہ باری کا منظر : کشور ناہید)

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو میں نثری نظم مغربی شاعری کے توسط سے آئی  
 ہے اور اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اسے ایک نئی اور آسان صنف  
 جان کر شہرت کے لالچ میں ہر کس و نا کس نے اس میں طبع آزمائی کر کے نثری نظموں  
 کے مخالفین کے لئے اچھا خاصہ مواد فراہم کر دیا ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ اردو میں  
 ایسے نثری نظم نگار شاعروں کی بھی کمی نہیں ہے جنہوں نے مغربی نظموں کی کورانہ  
 تقلید کرنے کے بجائے اس صنف کو اپنے تجربات کی آگ میں تپا کر کندن بنانے کی  
 کوشش کی اور اس کی تخلیق میں اپنی زبان کے مخصوص مزاج اور اپنی مٹی کی بو باس  
 کو بھی بسانے کی مخلصانہ سعی کی ہے۔ جیلانی کامران کا یہ استدلال بھی اپنی جگہ بڑا



وزن رکھتا ہے۔

”ایک اعتبار سے ہمارا اپنا زمانہ بھی نثر کا زمانہ بن چکا ہے اور ہمارے رویے بھی عقل و خود کی رہنمائی میں کام کرنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ ادب کے سنجیدہ طالب علموں کا کہنا ہے کہ ہم ایک عمرانی تصور کے طور پر شاعری کے عہد سے باہر آچکے ہیں اور ایک ایسی دنیا میں جی رہے ہیں جو سائنس، آکٹانکس اور ٹیکنالوجی کی دنیا ہے، ایسے فکری ماحول میں نثری نظم روایتی قیود سے آزادی حاصل کر کے شاعری کی دریافت کے رجحان کی نمائندگی کرتی ہے اور لفظوں کے باطن سے شاعری کو اخذ کرنے کی سعی کرتی ہے نثری نظم انسان کی شعری صلاحیتوں کو لفظوں میں پہچاننے کی ایک تخلیقی کوشش ہے گو اس تخلیق عمل میں اسے متعدد دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا ہے تاہم نثری نظم کے رجحان کو قابل قدر قرار دیا جاسکتا ہے کہ اس ذریعہ اظہار کی مدد سے انسانی تخلیقی ذہن اس شاعری کی پہچان کرتا رہے گا جو ہمارے ماحول سے بتدریج گم ہو رہی ہے۔“ ۱

بہر حال نثری نظم کی روز افزوں ترقی و مقبولیت اس کے تابناک مستقبل کی ضامن قرار دی جاسکتی ہے۔



ہرتی کتب (E-books) کی دنیا میں خوش آمدید  
آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں  
مزید اس طرح کی شان دار مفید اور نایاب کتب کے  
حصول کے لیے ہمارے واٹس ایپ گروپ کو جوائن

کریں

ایڈمن پیسل :

محمد ذوالقرنین حیدر: 03123050300

محمد ثاقب ریاض: 03447227224

سدرہ طاہر: 03340120123



## جدید غزل کا تنقیدی مطالعہ

آزادی کے بعد مجموعی طور پر اردو ادب میں جو تبدیلیاں واقع ہوئی تھیں ان کے پیچھے تاریخی اور سیاسی محرکات کا ایک طویل سلسلہ کام کر رہا تھا۔ جیسا کہ گزشتہ صفحات میں اظہار کیا جا چکا ہے کہ ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق دونوں کا اصرار روایت شکنی پر تھا۔ اس روایت شکنی کی عملی صورت نظم میں نمایاں ہوئی۔ دونوں تحریکات نے بطور خاص نظم کو اپنا وسیلہ اظہار بنایا غزل کی حیثیت ثانوی تھی۔

غزل سے ہزاری کی وجہ سے نظم کی طرف خصوصی توجہ ایک مخصوص حلقہ میں دی جاتی رہی لیکن اسے عمومی قبولیت کی سند کافی جدوجہد کے بعد ملی۔ ماضی بعید میں اس کا ایک سرا حالی اور آزاد کے منائموں سے جا کر ملتا ہے۔ جسے حالی نے اپنے مقدمے میں ایک نظریے میں بدل دیا۔ حالی سے عظمت اللہ خاں اور کلیم الدین احمد تک نظم کو اردو ادب میں ایک موثر قوت بنانے کی کوششیں جاری رہیں اور ترقی پسند شعراء نے نظم کو ایک نئی تحریک عطا کی اور کچھ دنوں کے لئے غزل پس پشت جا پڑی۔

غزل کی مخالفت اور غزل سے بے زاری کے خصوصی رویے کے باوجود غزل کا کارواں آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہا تھا۔ اس کا رواں کے امیروں میں فانی، اصغر کوئٹوی، جگر، حسرت، وحشت گلکٹوی، عزیز لکھنوی، یگانہ چنگیزی، فراق گورکھپوری اور شاد عارفی پیش پیش تھے۔ حسرت کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انہوں نے غزل کو

بحران سے آزاد کیا۔ حسرت کے علاوہ بھی ان شعراء کی خاصی تعداد تھی جنہوں نے غزل سے اپنے رشتے نہ صرف قائم کر رکھے تھے بلکہ اپنی تخلیقی اساس ہی غزل پر رکھی تھی۔ تقریباً ان تمام غزل گو شعراء کی ذہنی تربیت میں ان اساتذہ کرام اور متداول عروض، آہنگ اور بیان جیسے علوم کا بڑا حصہ تھا۔ جن میں روایت کی جڑیں بہت گہری تھیں۔ حتیٰ کہ حسرت موہانی جیسے کشادہ ذہن شاعر کا رویہ بھی کم و بیش وہی تھا جو ان کے دیگر غزل گو معاصرین کا تھا اور جن کی عمر کا ایک طویل حصہ اسی ساحہ کی ناز برداری میں گزرا تھا۔ حیرت کا مقام یہ ہے کہ ان شعراء کی اہمیت و مقبولیت آزادی کے بعد کے ان ادوار میں بھی کم نہ ہوئی جب کہ ترقی پسند شاعری اور تجربہ پسند شاعری اپنے عروج پر تھی۔ فانی، اصغر، حسرت اور فراق نے آزادی کے بعد بھی اپنی شعر گوئی جاری رکھی اور ان حلقوں سے بھی داد تحسین وصول کرتے رہے۔ جو روایت لکھنی کا دعویٰ کر رہے تھے۔

یہ ایک عجیب صورت حال تھی کہ ان سے برسوں قبل غالب نے ”کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لئے“ کہہ کر چمکنائے غزل کی طرف توجہ دلائی تھی جب کہ غالب ہی وہ پہلے اردو غزل گو شاعر ٹھہرتے ہیں۔ جن کی غزلوں میں مضامین نو کی رنگا رنگ صورتیں نمایاں ہیں، انہوں نے روایتی مضامین کے بجائے اپنی جیستر صورتوں میں ان تصورات و خیالات کو غزل کے مروجہ پیرائے میں ضم کر دکھایا تھا جن سے ہماری شاعری کا نظام فکر بڑی حد تک اجنبی تھا۔

جگر مراد آبادی، آزادی سے قبل ہی نہیں آزادی کے بعد بھی نظم کے ماحول میں پورے اعتماد کے ساتھ غزل کہتے رہے۔ رشید احمد صدیقی کے لفظوں میں جگر ان شعراء میں تھے جن سے غزل کی تہذیب اور شائستگی قائم ہوتی ہے لیکن وہی جگر غزل سے بے زاری کا بھی اظہار کرتے ہیں۔

فکر جمیل، خواب پریشاں ہے آج کل  
شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل



گویا غزل کو غزل کے ہنسی فریم میں دیکھنے کے ساتھ نظم کے پس منظر میں دیکھ کر نکتہ چینوں کا بازار گرم تھا۔ چونکہ نظم کی تحریک اپنے عروج پر تھی اور اس کی پوری ایک تاریخ بن چکی تھی۔ حالی سے میراجی اور سردار جعفری تک نظم کی وسعت اور نظم کے اسالیب اور شعری لسانیات میں مسلسل کئی تبدیلیاں عمل میں آچکی تھیں۔ اس کا اثر غزل پر بھی پڑا اور غزل کو شاعروں کی ذہنیت پر بھی۔ لیکن روایت پسند جدید غزل گو شعراء کا وہ حلقہ جس میں اصغر اور فانی پیش پیش تھے۔ اپنے مرغوب اور پسندیدہ خط مستقیم پر قائم رہا۔ یگانہ شاد عارفی اور فراق نے روایت سے تھوڑا بہت گریز کرنے کی کوشش بھی کی مگر اسے گریز کے بجائے اضافے کا نام دینا درست ہوگا۔ فراق نے بلاشبہ روایت کے معنی کو وسیع کرنے کا جتن کیا۔ انہوں نے غزل کے آرٹ کو ”مٹھاؤں کا سلسلہ“ قرار دے کر اس کے روایتی پیرائے کو انتہائی نازک اور منفرد بھی مگر ادنا اور عملاً ایسی غزلیں بھی کہیں جن میں معنی کے اعتبار سے نیا شعور اور نئی آگہی کام کر رہی تھی باوجود اس کے فراق ہماری غزل کی تاریخ کے اس وسیع تر دھارے ہی سے متعلق ہیں جس کی پہچان روایت سے قائم ہے۔

جیسا کہ عبوری دور کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے کہا جا چکا ہے کہ ناصر کاظمی، خلیل الرحمن اعظمی اور امین انشاء جیسے چند مخصوص شاعروں نے غزل کی لسانیات کو وسیع کرنے کا جتن کیا تھا اور یہ شعراء وہ تھے جو نہ تو ترقی پسند تحریک سے پوری طرح وابستہ تھے اور نہ حلقہ ارباب ذوق کی تحریک سے انہیں کوئی نسبت تھی۔ مگر عبوری دور ہی میں مجروح اور فیض کی آوازوں نے پوری طرح چونکا یا تھا۔ مجروح پر محض اس لئے توجہ نہیں کی گئی کہ وہ ایک ترقی پسند شاعر تھے جب کہ ان کی یہ دین بست بستی تھی کہ انہوں نے نظم کے برخلاف غزل کو وسیلہ اظہار بنایا تھا اور ناصر کاظمی نے جو کام تحریک سے باہر رہ کر کیا تھا مجروح نے وہی کام تحریک میں رہ کر انجام دیا۔ ناصر کے کلام میں جہاں دھند، سکوت، کم آمیزی اور تحت البیانی کی کیفیات واضح ہیں وہاں مجروح کے یہاں رجا، امید، بلند آہنگی اور رجز کی صورت نمایاں ہے۔ تحریک سے باہر



وہ کر لسانیات غزل کو ناصر نے اپنے طور پر تشکیل دیا تھا۔ انہوں نے ماضی میں اپنے رشتے میر تقی میر سے استوار کئے تھے، جب کہ مجروح کی غزل سودا، اور غالب سے استفادہ کرتی ہے جس کی تکمیل ہی نہیں تشکیل نو بھی فیض احمد فیض کے ہاتھوں عمل میں آئی ہے۔ درج ذیل اشعار میں یہ فرق واضح ہے اور ان اشعار سے یہ بھی واضح ہے کہ ان شعراء نے غزل کی معنوی جہات کو وسیع کیا اور اسے اپنے عہد کے تقاضوں سے ہم آہنگ کیا ہم نے انہیں دو شقوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلی شق میں ان شعراء کی غزلوں سے مثالیں اخذ کی ہیں جو 1947 کے ارد گرد یا اس سے قبل اپنی آواز منوا چکے تھے مگر بیشتر وہ ہیں جن کی طرف 1950 کے بعد توجہ کی گئی اور ان کی انفرادیت بھی 1950 کے بعد ہی مسئل ہوئی۔

چونکیں نہ آندھیاں نہ بگولے کہیں اٹھے  
اپنا جنوں محیط بیاباں ہوا تو کیا؟  
دھوکا نہ تھا نظر کا تو پھر اے شب دراز  
وہ جکے جکے صبح کے آثار کیا ہوئے؟  
وہ تیرگی ہے کہ اکثر خیال آتا ہے  
مرے فلک پہ کوئی آفتاب ہے کہ نہیں  
خاموش ہیں کیوں نالہ کشان شب بھراں  
یہ تیرہ شمی آج بھی کچھ کم تو نہیں ہے  
اداسیوں کے سوا دل کی زندگی کیا ہے  
کے بتائیے خوابوں کی برہمی کیا ہے  
ان بھلیوں کی چشمک باہم تو دیکھ لیں  
جن بھلیوں سے اپنا نشین قریب ہے

(سین احسن جذبی)



آتی ہی رہی ہے گلشن میں اب کے بھی بہار آئی ہے تو کیا  
 ہے یوں کہ نفس کے گوشوں سے اعلان بہاراں ہوتا تھا  
 ستون دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ  
 جہاں تلک بھی ستم کی سیاہ رات چلے

وہ تو کہیں ہے اور مگر دل کے آس پاس  
 پھرتی ہے کوئی شے نگہ یار کی طرح  
 بے تیشہ نظر نہ چلو راہ رفتاں  
 ہر نقش پابند ہے دیوار کی طرح

جاؤ تم اپنے بام کی خاطر ساری لویں شمعوں کی کترلو  
 زخم کے مہر واہ سلامت، جشن چراغاں تم سے زیادہ  
 منجھر کی طرح بوئے سمن تیز بہت ہے  
 موسم کی ہوا اب کے جنوں خیز بہت ہے  
 (مجروح سلطان پوری)

نہ خیال وصل نہ عرض غم نہ شکایتیں نہ حکایتیں  
 تیرے عہد میں دل زار کے سبھی اختیار چلے گئے  
 آخر شب کے ہم سفر فیض نہ جانے کیا ہوئے  
 رہ گئی کس جگہ صبا، صبح کدھر نکل گئی  
 مقابل صف اعدا جسے کیا آغاز

وہ جنگ اپنے ہی دل میں تمام ہوتی رہی  
 دیے سے آنکھوں پہ اترا نہیں اشکوں کا عذاب

اپنے ذمہ ہے ترا قرض نہ جانے کب سے  
 گلوئے عشق کو دارو رس پہنچ نہ سکے  
 تو لوٹ آئے ترے سر بلند کیا کرتے  
 نہ جانے کس لئے امید وار بیٹھا ہوں  
 اک ایسی راہ پہ جوتیری رہ گزر بھی نہیں  
 (فیض احمد فیض)

سیماب و شیشہ تشنہ لبی، باخبری ہے  
 اس راہ میں کچھ زاد سفر ہے تو یہی ہے  
 ہر شام سجائے ہیں تنہا کے نشین  
 ہر صبح مئے تلخی و ایام بھی پی ہے  
 دھڑکا ہے دل زار، ترے ذکر سے پہلے  
 جب بھی کسی محفل میں تری بات چلی ہے  
 کوہ غم اور گراں اور گراں اور گراں  
 غم زدو! شیشے کو چمکاؤ کہ کچھ رات کٹے  
 کوئی جلتا ہی نہیں کوئی پگھلتا ہی نہیں  
 موم بن جاؤ پگھل جاؤ کہ کچھ رات کٹے  
 منزلیں عشق کی آساں ہوئیں چلتے چلتے  
 اور چمکا ترا نقش کف پا آخر شب  
 اک شر میں اک آہوئے خوش چشم سے ہم کو  
 کم کم ہی سہی نسبت بیانہ رہی ہے

(مخدوم محی الدین)



مسافروں سے کو، رات سے نکلت نہ کھائیں  
 میں لارہا ہوں خود اپنے لہو سے بھر کے چراغ  
 کون کہتا ہے کہ موت آئی تو مر جاؤں گا  
 میں تو دریا ہوں سمندر میں اتر جاؤں گا  
 ہم اگر دار پہ کھینچے بھی تو اے صاحب دار  
 اپنی ناکرہ گناہی کی قسم ہو جاتے  
 یاد آئے ترے پیکر کے خطوط  
 اپنی کوتاہی فن یاد آئی  
 یہ ترے جسم کی مکار تھی یا پھولوں کی  
 میں ترے پاس سے یا صحن چمن سے گزرا  
 ( احمد ندیم قاسمی )

خون سر بہ گیا موت آگنی دیوانوں کو  
 بارش سگ سے طوفان شرر سے پہلے  
 مٹے مٹے دے گئے ہم زندگی کو حسن و رنگ  
 رفتہ رفتہ بن گئے اس عہد کا افسانہ ہم  
 اسی سے تیغ نگہ آب دار ہوتی ہے  
 تجھے بتاؤں بڑی شے ہے جرات انکار  
 ( سردار جعفری )

وہ دست طلب ہوں جو دعا کو نہیں اٹھتا  
 جو لب پہ کسی کے نہیں آتی وہ دعا ہوں

جہاں آگتی ہیں فصلیں خجروں کی  
 وہاں بارش بھی ہوتی ہے سروں کی  
 کچھ اس طرح بدلی ہوا شہر دل کی 'دعا معصیت' آرزو جرم فہری  
 وفا سرہ زانو ہے تیری گلی میں 'ذائقہ نظر سر برہنہ ملا ہے  
 کھو گیا درد ہنگامہ شہر میں' لٹ گئی ہے دکان متاع نظر  
 اب بھی توفیق اگر ہے تو اہل جنوں بدھ کے لے لو اسے جان و تن بیچ کر  
 آنچل اسی قاتل کا ہر دیدہ تر مانگے  
 نقش کف پا جس کا سجدہ نہیں سرائے  
 تنہائی میں گزری ہے اک ایسی شب غم بھی  
 جس شب سے اجالے کی خیرات سحر مانگے  
 ( معیث الدین فریدی )

ہمیں نہ کر سکے تجدید آرزو ورنہ  
 ہزار بار کسی کے پیام بھی آئے  
 راستے کی گرد نے دھندلا دیئے منظر تمام  
 ورنہ ہم آوارہ گردوں کی نظر میں کیا نہ تھا  
 سکوت راز کو یا سکوت مجبوری  
 مگر لبوں کی جسارت تھی ناگوار کے  
 یہ بھی عروج رنگ کا اک معجزہ سسی  
 پھولوں کی تازگی کو فروغ شرر کھوں  
 ( غلام ربانی تاباں )

یہ اشعار ترقی پسند شعری لسانیات کے مظہر ہیں۔ مگر وہ شعری لسانیات جسے ترقی  
 پسند شعرا نے ۱۹۷۰ء سے قبل استعمال کیا تھا اور ان میں بھی ان استعارات و الفاظ کی



کثرت تھی جسے انہوں نے کلاسیکی غزل سے کسب کیا تھا۔ باوجود اس کے ترقی پسند غزل کے اس اسلوب کو کلاسیکی تو کہا جاسکتا ہے روایتی کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ ترقی پسند شعرا کے ہر اول دستے نے روایت کو اس کے وسیع تر مفہوم میں اخذ کیا تھا۔ روایت میں ماضی ضرور کار فرما ہے مگر ماضی کے ہر نقش کو انہوں نے قابل قبول اور صحت مند نہیں سمجھا تھا۔ انہیں اجزا کو انہوں نے اپنی غزل میں رچانے اور بسانے کی سعی کی تھی جن میں زندگی آمیزی اور زندگی آموزی کا جوہر شامل تھا۔ اسی لیے ان کی نظر زندہ اور متحرک روایتوں پر رہی جنہیں پوری تخلیقی صلاحیت کے ساتھ انہوں نے اپنے فن میں پیش کیا مثلاً 'نفس زنداں'، 'سیاد'، 'دارورسن'، 'قلم و ستم'، 'قاتل'، 'مقتل'، 'قتل'، 'گمہ'، 'راہ بر'، 'راہ زن'، 'جنوں'، 'زنجیر'، 'چمن'، 'بہار'، 'خزاں'، 'زخم'، 'ساقی'، 'میکدہ'، 'شیخ'، 'واعظ' اور 'مقتسب' وغیرہ جیسے رموز، علامت، محاذات اور کردار، اردو کلاسیکی غزل کی شناخت ہیں۔ مگر ماضی کے شعرا نے انہیں روایتی معنوں میں استعمال کیا تھا۔ ان کے معانی و مفاہیم کے پس منظر بھی متعین تھے جب کہ ترقی پسند شعرا نے ان کے معنی و مفاہیم کے پس منظر کو پوری طرح بدل دیا۔ یہ معنی و مفاہیم صیغہ حال سے متعلق تھے اس لئے ترقی پسند شعرا کی غزلوں میں ان کا سیاسی و سماجی شعور پوری طرح نمایاں ہے یہی ان کا انفرادی و اجتماعی تجربہ تھا۔ یہی ان کی واردات تھی۔

مذکورہ بالا اشعار میں جو چیز سب سے پہلے اپنی طرف متوجہ کرتی ہے وہ ہے خواب شکنی۔ اسی نسل نے زمانے کو بدلنے کا بیڑا اٹھایا تھا۔ اس لئے اسکی آواز میں بلندی، ٹیکھاپن اور احتجاج کی کیفیت شامل تھی۔ اس کی امید واری میں استقامت اور رجا کا پہلو مضمر تھا۔ اس نے بڑے حوصلے کے ساتھ چند خواب بنے تھے اور انہیں خوابوں کی تعبیر اس کی منزل تھی۔ مگر پیمبر کا نفرنس (پانچویں کل ہند ترقی پسند مصنفین کا نفرنس بابت مئی 1949ء) کے منشور نے ترقی پسند مصنفین اور غیر ترقی پسند مصنفین کے درمیان ایک حد فاصل کھینچ دی تھی کہ اس کا نفرنس میں انفرادیت کے تصور کو ادب کے حق میں معز ٹھہرایا گیا تھا۔ اس طرح نوجوان ادیبوں کی نسل پر اس



کا متنی اثر پڑا وہ آہستہ آہستہ اس تحریک سے دور ہوتے چلے گئے ترقی پسند شعرا کے اولین دستے میں بھی چند نام ایسے تھے جن کے یہاں شور شرابے کے برخلاف دھیمپن اور سکوت آمیزی تھی۔ ان میں معین احسن جذبی، مخدوم اور فیض احمد فیض کے نام سرفہرست تھے۔ آزادی کے بعد بھی دور وہ تھا جن کا سارا کا سارا سیاسی، معاشرتی اور اقتصادی عناصر دور محکومی سے مختلف تھا جدید منظر نامے میں عوامی اور ادبی مطالبات اور ان کی ترجیحات میں کافی تبدیلی آچکی تھی۔ اس کا اثر نئی نسلوں کے علاوہ بزرگ ترقی پسندوں کے فکر و فن پر بھی پڑا۔

مذکورہ بالا اشعار میں خواب شکنی کے علاوہ داخلی تردد اور بے چینی کی کیفیت بھی واضح ہے۔ رجا اور پر امید کی وہ صورت جو 1960 سے قبل موجود تھی اب اس کی جگہ تشکیک اور کسی حد تک مایوسی نے لے لی تھی۔ کئی اعظمی کی نظم ”آوارہ سجدے“ اور جان نثار اختر کا درج ذیل شعر اس کی ایک نمایاں مثال ہے۔

ہم نے دنیا کے غم و درد کا حل ڈھونڈ لیا  
کیا برا ہے جو یہ افواہ اڑا دی جائے

جذبی، فیض، مجروح اور مغیث الدین فریدی کی غزل میں کلاسیکی نظم و ضبط اور کلاسیکی رچاؤ شروع ہی سے موجود ہے۔ مگر فیض اور مجروح نے ترقی پسند غزل کی لسانیت وضع کرنے میں بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ انہوں نے محض ماضی کی باز آفرینی ہی نہیں کی بلکہ ماضی کے متصوفانہ رجحان کا بھی احیاء کیا۔ اس طرح انسان دوستی و وسیع المشرب اور انسانی واحدیت کے تصورات میں متصوفانہ میلان ہی کام کر رہا ہے۔

معین احسن جذبی اور مغیث الدین فریدی کی غزلوں میں جہاں ایک طرف روایت کا گہرا شعور پایا جاتا ہے وہیں انہوں نے فکر کے ساتھ ساتھ تغزل کا دامن بھی اپنے ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ جذبی اور مغیث الدین فریدی نے ماضی قریب کی بحرین روایتوں کا بھی اثر قبول کیا اور ان سے اپنی انفرادیت کے نقش کو جلا بخش۔ جذبی کے ابتدائی کلام پر قافی، اصغر، اور جگر کے گہرے اثرات تھے اور وہ اثرات کبھی



پوری طرح ختم نہیں ہوئے بالخصوص فانی کے اثرات بہت بعد تک قائم رہے۔ فریدی صاحب کے شعری تجربات میں فانی اور اصغر کے علاوہ فیض و مجروح کے قائم کردہ ترقی پسند اسلوب کا بھی گہرا اثر پایا جاتا ہے۔ ان کی انفرادیت کے نقش کو ان شعرا نے بھی چکایا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے مجروح اور مجاز کی غزلوں نے فیض کو غزل گوئی کا سلیقہ عطا کیا اور ان کی آواز بہت جلد ان دونوں سے ممتاز اور بلند ہو گئی۔ صحیح تو یہ ہے کہ مجاز کی موت اور مجروح کی خاموشی نے انہیں یہ موقع عطا کیا۔ فریدی صاحب کا معاملہ مختلف ہے وہ شروع ہی سے قدرے محتاط واقع ہوئے ہیں کہ انہوں نے اپنی وارداتوں اور تجربات کو فکر محسوس کی شکل میں پیش کیا یہی وجہ ہے کہ ان کی غزل میں جو غنائیت تحت بہ تحت موجزن دکھائی دیتی ہے وہ فوراً دامن پکڑ لیتی ہے۔ شخصیت کا یہ گداز، گداختگی، حلاوت اور لہجے کی اثر گیری ان کے معاصرین میں کم ہی کے یہاں ملتی ہے۔ انہوں نے ترقی پسند مروجہ غزل کے استعارات کو تغزل میں رچا بسا کر پیش کیا اور غزل کی بہترین روایات کا احترام بھی کرتے رہے۔ صحیح تو یہ ہے کہ فریدی صاحب کے ساتھ اردو نقادوں نے کوئی اچھا سلوک نہیں کیا۔ انہیں شعرا کے فکر و فن کو ہمیشہ موضوع بنایا جاتا رہا ہے جو آہستہ آہستہ سکے رائج الوقت بن گئے تھے۔ اس طرح فریدی صاحب جیسے گوشہ نشین اور کم آمیز فن کاروں کی آوازیں، اشتہاراتی ہماؤ میں گم ہوتی چلی گئیں۔ مثلاً درج ذیل اشعار میں زیریں سطح پر طنز کی جو لہر کام کر رہی ہے۔ وہ اپنی جگہ کاری بھی ہے اور تغزل کا حسن بھی برقرار ہے۔ علاوہ اس کے آخری شعر میں جدید عہد کے انسان کی بے چہرگی کی طرف اشارہ ہے کہ کس طرح اس مشینی اور مٹی دور میں انسان کی انفرادیت گم ہوتی جا رہی ہے اور انسانی رشتوں کا ایک ایسا نظام وجود میں آرہا ہے جس میں انسان سے انسان کا تعلق تشکیک، نفرت اور باہمی بیزاری کی بنیاد پر قائم ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے عمومی بے حسی کے نام سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ فریدی صاحب کے یہ اشعار دیکھئے :



تیز ہیں جنجر ابھی بازوئے قاتل شل نہیں  
 قتل گاہوں کو مگر دارالاماں کہتے رہو  
 تیغ کس کے ہاتھ میں تھی کو تھا سینہ پر  
 یہ کہانی آج سن لو وہ کہانی پھر سی  
 اس دور میں انسان کا چہرہ نہیں ملتا  
 کب سے میں نقابوں کی تمیں کھول رہا ہوں

ان شعرا کے علاوہ نوجوان شعرا کی ایک پوری نسل تھی جس پر ترقی پسند اسلوب  
 نے گہرا اثر قائم کیا تھا۔ ان میں عتیق حنفی، عارف عبدالتین، فارغ بخاری،  
 شاذ حکمت، احمد فراز، شہاب جعفری، تاج بھوپالی، اختر سعید خاں، راہی معصوم رضا،  
 حفیظ ہوشیار پوری، باقر مہدی، خلیل الرحمن اعظمی، اجمل امجد، وحید اختر بشر نواز اور  
 حسن عابد پیش پیش تھے۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ محرمی کانفرنس کے بعد پارٹی لائن کے دباؤ میں  
 شدت پیدا ہو گئی۔ نوجوان فنکاروں نے اسے تخلیقی آزادی کے تئیں چیلنج قرار دیا اور  
 بہت جلد ترقی پسند تحریک سے علاحدہ ہو گئے۔ عتیق حنفی، خلیل الرحمن اعظمی،  
 باقر مہدی، بشر نواز، عارف عبدالتین اور فارغ بخاری نے ناوابستگی پر زور دیا اور نئے  
 انسان کے اضطراب کی پیچیدگی کو اپنے فن میں موضوع بنایا۔ مگر راہی معصوم رضا،  
 وحید اختر، قتیل شفائی، احمد فراز، شہاب جعفری، اختر سعید خاں اور تاج بھوپالی وغیرہ  
 نے ترقی پسندی سے علیحدگی کا اعلان کیے بغیر ترقی پسندی اور جدیدیت کے امتزاج کی  
 راہ روشن کی۔ شاید اسی لئے وحید اختر کا اصرار ہے کہ جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع  
 ہے۔ درج ذیل شق (ب) میں ان جدید شعرا کی غزلوں کی اشعار مرقوم ہیں جن کے  
 یہاں جدیدیت اور ترقی پسندی نے ایک خوش گوار SYNTHESIS کی شکل اختیار کر لی



(ب)

بزمِ مقتل جو سج کل تو یہ امکان بھی ہے  
 ہم سے بسل تو رہیں آپ سا قاتل نہ رہے  
 محفل میں کل فرازی شاید تھا لب کشا  
 مقتل میں آج کاسہ سر بھی اسی کا تھا  
 اس عہدِ قلم میں، میں بھی شریک ہوں جیسے  
 مرا سکوت مجھے سخت بجرمانہ لگا  
 وہی سپاہِ ستم خیمہ زن ہے چاروں طرف  
 جو میرے بخت میں تھا اب نصیبِ شہر بھی ہے  
 پھر قفس میں شور اٹھا قیدیوں کا اور صیاد  
 دیکھنا اڑا دے گا پھر خبر رہائی کی  
 (احمد فراز)

تھوڑی سی روشنی کے وہ آثار کیا ہوئے  
 رکھے تھے جو دیے سر دیوار کیا ہوئے  
 یہ کس دیارِ سخن پر رواں ہوں میں کہ یہاں  
 جو لب کشا ہو اسی کو صلیب پر دیکھوں  
 سزائے دار ہے تقدیرِ قاتلانِ محسن  
 مگر ظلال ہمیں ایک بے گناہ کا ہے  
 (محسن احسان)

اے چشمِ حیات نہ دی تو نے بوند بھی  
 ہم تفسہ کام ابر کی صورت برس چلے  
 پینے آئے ہو تو کچھ وضعِ جنوں بھی سیکھو  
 خدمتِ مسند و منبر نہیں کارِ رندی

کام آیا مرے خوابوں کا لہو بھی کچھ تو  
 ہم نشینوں کو اندھیرے کا ہوا تو احساس  
 فانوس بھالے گئیں طوفانیں ہوائیں  
 کٹ کر بھی مگر شمع کا سر حیر رہا تھا  
 (وحید اختر)

سر بلند اپنا لہو تھا سرگوں قافل کی تیغ  
 ہم ہتھیلی پر جو سر اپنا اٹھا کر لے گئے  
 مگر جو لوٹے بھی سر شام تو کچھ پاس نہ تھا  
 دن سے پر چھائیں ملی تھی سو کہیں چھوٹ گئی  
 چلے تو پاؤں کے نیچے پھل گئی کوئی شے  
 نشے کی جھونک میں دیکھا نہیں کہ دنیا ہے  
 (شہاب جعفری)

دوستو! بس اس لمحہ ہم کو یاد کر لینا  
 جب کبھی گلستاں میں موسم بہار آئے  
 زندگی کے ساتھ ہم نکلے تھے لے کر کتنے خواب  
 زندگی بھی ختم ہے موسم بدلتا ہی نہیں  
 (اجمل احملی)

پاش آتے ہی بدل جاتے ہیں چہروں کے نقوش  
 دور سے ان چاند کے ٹکڑوں کو دیکھا کچھ  
 یہ شہر شہر ہوس بن گیا یہاں کے لوگ  
 وفا کے طور طریقے تمام بھول گئے  
 آنکھوں کے آئینوں میں چٹاؤں کا عکس ہے  
 وہ دھوپ تھی ہر ایک سر پہا جلس گیا  
 (بشر نواز)



ان شعرا کے کلام میں ترقی پسندی کا نیا طور کار فرما ہے۔ انہوں نے حقائق کا اعتراف ذات کے حوالے سے کیا ہے۔ اسی لیے ان کی آواز میں نرمی اور تجربے کی چمک موجود ہے۔ ان کے یہاں خوابوں اور آدرشوں پر اصرار نہیں ہے بلکہ اپنے عہد کی وہ تمام تلخیاں، ناکامیاں اور بے چینیوں کھل مل گئی ہیں جن سے موجودہ انسان کو سابقہ پڑ رہا ہے۔ کہیں کہیں گھر آگن، داخلی محزونی اور اضمحلال، خود سپردگی اعتراف شکست، اپنی بے بضاعتی اور ناطقتی کے احساس وغیرہ نے بھی جگہ پائی ہے اور یہ چیز وہ ہے جسے ترقی پسندوں کے اولین دستے نے کبھی التفات کے لائق نہیں سمجھا تھا۔

شق (ب) سے یہ بھی واضح ہے کہ نئے ترقی پسند شعرا کے موضوعات کا دائرہ ہی وسیع نہیں ہے ان کا طرز احساس بھی بدلا ہوا ہے اور اسی طرح انہوں نے غزل کی لسانیات میں بھی توسیع کی ہے۔

لسانیات غزل میں اضافے کا یہ سلسلہ بعد میں بھی قائم رہا بالخصوص 1960 اور 1970 کے درمیان میر و غالب کے اثرات بھی نمایاں دکھائی دیتے ہیں اور نئی نسل کے شعرا کی تجربہ پسندی کے آثار بھی واضح نظر آنے لگتے ہیں یہی وہ دہائی ہے جب ایک بار پھر غزل کے سلسلے میں کچھ نئے اور کچھ پرانے سوالات اٹھائے گئے۔ اس لحاظ سے ماہ نامہ ”کتاب نما“ (دہلی) بابت جنوری 1964 میں مشمولہ بحث کا موضوع ہی غزل کی موجودہ زمانوں میں معنویت و افادیت نیز اس کا مستقبل ہے۔ بحث کے مضمرات سے یہ واضح ہے کہ غزل اب بھی ایک سوالیہ نشان ہے۔ یہی نہیں بلکہ محض نظم کا آسیب اب بھی ہمارے کچھ نقادوں پر پوری طرح حاوی ہے۔ اس بحث کے شرکاء میں آل احمد سرور، سید سجاد ظہیر، ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر عبدالعلیم جیسے نقادان ادب اور عہد ساز شخصیتیں پیش پیش تھیں۔ ان کے علاوہ راجندر ناتھ شیدا اور گوپلی ناتھ امن جیسے نام بھی تھے۔ تقریباً تمام شرکاء بحث غزل کی طویل ترین تاریخ اور



مجموعی طور پر غزل کی بیش بہا دین کے قائل ہیں۔ مگر غزل کے کلاسیکی فارم کے تعلق سے سب ہی کے دماغوں میں چند شبہات موجود ہیں اور انہیں شبہات کی بنیاد پر اس کے مستقبل کے بارے میں کسی ایک رائے پر یہ حضرات متفق نہیں ہیں۔ آل احمد سرور کے یہاں تضاد بیانی بھی پائی جاتی ہے جیسے پہلے حصے میں وہ اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ

”میں غزل کو آئندہ کے لئے خطرہ نہیں سمجھتا لیکن غزل کے مزاج کو خطرہ ضرور سمجھتا ہوں اور ہمارے قدیم شاعری کے سرمائے میں بہت سی قابل قدر باتیں تھیں لیکن بڑی کمی یہ تھی کہ غزل کا مزاج نہ صرف دوسرے اصناف پر اثر انداز ہوا تھا بلکہ اس نے ان کی ترقی کو بھی روک دیا تھا۔“

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں۔

”اصل بات جس کو ہمیں نہیں بھولنا چاہئے یہ ہے کہ آج بھی اردو شاعری میں اچھے اشعار کی تعداد کا حساب لگایا جائے تو غزل کے اشعار زیادہ ہیں غزل کے اشعار زیادہ لکھے جاتے ہیں اور نظم کے اشعار نسبتاً کم ہوتے ہیں اور میں سمجھتا ہوں یہ صورتحال خطرے سے خالی نہیں۔“

پہلے تو یہ خیال ہی غور طلب ہے کہ غزل کے مزاج کے عمومی اثر نے دیگر اصنافِ سخن کی ترقی میں رکاوٹ ڈال دی تھی۔ غزل کے بارے میں ایک تصور یہ بھی ہے کہ وہ قصیدے کی تشبیہ سے برآمد ہوئی ہے اس صورت میں قصیدے کے زوال کی وجہ کیا غزل ہو سکتی ہے؟ کیا قصیدے کے زوال کے اسباب غزل کی ترقی میں پنہاں ہیں؟ جبکہ قصیدہ کا عروج سافتی و جاگیرداری نظام کے عروج سے وابستہ رہا ہے اسی کا زوال قصیدے جیسی صنفِ سخن کا زوال ہے۔ اسی طرح مرثیے کے موضوعات قطعاً مختلف تھے۔ وہ محض مرثیہ ہو کہ غیر محض مرثیہ۔ مرثیے کا معروف ترین اور مخصوص



ترین موضوع واقعہ کرلا اور اس کے مضمرات ہیں ہمارے صنعتی نظام میں بین اور نوحہ جیسے اصناف بھی اسی کے ذیل میں آتے ہیں۔ مرثیہ کے زوال یا عدم ترقی کی وجہ بھی تاریخ میں مضمر ہیں لکھنؤ میں جو لوگ تخت شاہی پر متمکن تھے وہ اپنے مسلک و مذہب کے لحاظ سے عقیدہ اثنا عشری سے متعلق تھے ان کے علاوہ امراء اور نوابین کی بھی ایک خاصی تعداد اسی عقیدے کے ماننے والوں سے تعلق رکھتی تھی۔ اس لیے مذہبی مجالس میں مرثیہ خوانی ایک زبردست عوامی روایت کی صورت اختیار کر گئی تھی۔ زوال لکھنؤ کے ساتھ ہی مرثیہ خوانی پر بھی زوال آگیا۔ دیگر یہ کہ انیس اور دہر نے مرثیے کے تقریباً تمام امکانات کام میں لے لیے تھے۔ اس لیے آئندہ شعرا نے یا تو صرف انہیں کا اعادہ کیا یا دوسری اصناف کی طرف متوجہ ہو گئے۔ اس طرح مرثیے کا زوال قطعاً غزل سے وابستہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔

اسی طرح مثنوی بھی ایک خاص عہد کے تاریخی اور معاشرتی ماحول کی زائیدہ و پروردہ تھی۔ مثنوی دیگر اصناف کے مقابلے پر ایک متحرک صنف سخن تھی۔ جسکی تین صورتیں واضح تھیں۔ ایک وہ جسکا تعلق داستانیں قصوں سے تھا۔ جس میں ذوق الفطری ماحول اور کرداروں کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ جیسے ”سحرالبیان“ اور ”مثنوی گلزار نسیم۔“ دوسری صورت ان روحانی اور متصوفانہ مثنویوں میں نمایاں ہے جن میں شاعر ان ذاتی وارداتوں کو معرضِ اظہار میں لاتا ہے جن کا تعلق روحانی کشف سے ہے۔ اس قسم کی مثنویوں میں سریت کا پہلو زیادہ روشن ہوتا ہے۔ جیسے مثنوی ”خواب و خیال“ تیسری قسم کی صورت میر تقی میر اور شوق لکھنؤ کی مثنویوں سے عیاں ہے۔ ان مثنویوں میں حقیقت بیانی کا جوہر واضح ہے۔ پلاٹ حقیقت کے نزدیک تر معلوم ہوتے ہیں۔ کردار بھی عام انسانوں جیسے ہی ہوتے ہیں۔ حالی اور اقبال کے بعد مثنوی کے روایتی مضامین میں بھی تبدیلی واقع ہو جاتی ہے۔ مگر نظم کی تحریک ان تبدیلیوں کو بھی پس پشت ڈال دیتی ہے۔ حتیٰ کہ اس کا ارتقا مثنوی کے مکمل زوال کا باعث بن جاتا ہے۔ اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ہماری روایتی اصناف سخن کے زوال کے اسباب



ملک کی سیاسی سماجی اور معاشرتی تبدیلیوں میں مضمر ہیں۔ جو اصناف بدلتے ہوئے حالات کا ساتھ نہ دے پائیں وہ رفتہ رفتہ غیر موثر ہو گئیں۔ غزل کی مقبولیت کا راز یہ ہے کہ اس میں اتنی چمک ہے کہ یہ اپنا بنیادی مزاج برقرار رکھتے ہوئے بدلتے ہوئے مزاج و مذاق کا ساتھ دے سکتی ہے۔

آل احمد سرور یہ بھی کہتے ہیں کہ اردو شاعری کی ترقی غزل کے ساتھ وابستہ نہیں ہے۔ یہ بھی ایک غلط اندازہ ہے کیونکہ کسی ایک صنف کے تنزل یا ترقی پر کسی زبان کی تمام تر شاعری کے تنزل یا ترقی کا دارومدار نہیں ہوتا۔ ہر صنف کے تقاضے مختلف ہوتے ہیں کبھی کوئی صنف کسی خاص تاریخی دور میں انتہائی مقبول عام بنی رہتی ہے اور کبھی وہی صنف کسی دوسرے زمانے میں طاق نسیاں کی زینت بن جاتی ہے۔ اصناف کے زوال و ارتقا کے بعض تاریخی، معاشرتی اور تہذیبی محرکات ہوتے ہیں۔ اس سے قبل لکھا جا چکا ہے کہ کس طرح مرثیہ، قصیدہ اور مثنوی جیسی اصناف آہستہ آہستہ محض تاریخ ادب کے نشانات بن کر رہ گئیں جیسے جدید ایران میں غزل کی حیثیت محض ایک یادگار پارینہ کی ہے جبکہ اردو میں اسکی مقبولیت میں کوئی کمی نہیں آئی ہے۔ انگریزی میں ode اور sonnet کے علاوہ Cpic کے ساتھ بھی یہی ہوا۔ آج اگر ان کی کوئی قدر نہیں ہے تو اس کی وجہ بھی جدید مشینی تہذیب کے ڈھانچے ہی میں مضمر ہیں۔

حیرت کا مقام تو یہ ہے کہ سرور صاحب نے ایک طرف تو شاعری کے تنزل یا ترقی کا سبب غزل ہی کو بتایا ہے اور دوسری طرف وہ خود اپنے بیان کی تردید بھی کر دیتے ہیں۔ وہ آگے چل کر لکھتے ہیں۔

”آج بہت ضروری ہے کہ ہم اصناف کی دیواروں میں قید ہو کر نہ رہ جائیں اور ان میں کسی صنف کی ترقی یا زوال کو ادب کی ترقی یا زوال کے مترادف نہ سمجھنے لگیں۔“ ۱



اس بحث میں سید سجاد ظہیر کا موقف خاصہ امید افزا اور سنبھالا ہوا ہے۔ وہ غزل کی مقبولیت کے کئی اسباب بتاتے ہیں۔ خصوصاً اس کے اختصار اسکی فنی ساخت اور مخصوص لسانیات میں جو جمالیاتی اثر مضمّن ہے وہ اس کی طرف توجہ دلاتے ہیں یہی نہیں بلکہ ان کے نزدیک غزل میں نئے مضامین کو قبول کرنے اور انہیں فنی حقیقت میں بدل دینے کی بھی غیر معمولی صلاحیت ہے۔ تاہم سجاد ظہیر اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ۔

”غزل کی صنف جوں جوں زمانہ گزرے گا کم مقبول یا متروک ہو جائے گی اور لوگ دوسری طرح کی شاعری زیادہ کریں گے۔“ ۱

جبکہ آل احمد سرور نے زوال جیسے لفظ کا استعمال نہ کرتے ہوئے محض ترقی کے لفظ پر اکتفا کیا ہے۔ ان کی نظر میں ”اردو شاعری کی ترقی بہر حال نظم سے وابستہ ہے۔“ یہاں بھی سرور صاحب نے ایک بار پھر اپنے ہی گزشتہ مطور کے اس دعوے کو رد کر دیا ہے کہ کسی صنف کی ترقی یا کسی صنف کے زوال کو ادب کی ترقی یا زوال کے مترادف نہیں سمجھنا چاہئے۔

چونکہ ان نقادوں کے ذہنوں پر نظم کا ظلم حاوی تھا اس لئے بعض نے نظم اور غزل کے مقابلے پر اپنی تان توڑی اور غزل کی نسبت نظم کو افضل قرار دیا۔ بعض نے محض گول مول لفظوں میں جواب دینے کی سعی کی ہے۔ جیسا کہ محمد حسن کے خیالات سے عیاں ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

”مستقبل جس طرز شاعری میں اپنے اظہار کے بھرپور وسیلے تلاش کرے گا وہ کوئی ایسی صنف ہوگی جو اس (غزل) سے زیادہ مربوط، مسلسل فکر اور جذبے کی قوت سے زیادہ معمور، ہمہ گیر بصیرت، ذوق عمل اور رعنائی خیال سے زیادہ آباد ہو جسے کسی



بہتر لفظ کی غیر موجودگی میں نظم کہا جاسکتا ہے۔“ ۱

سن 1960 کے بعد غزل کے سلسلے میں یہ آخری مباحثہ تھا۔ پاکستان میں 1960 کے بعد اور ہندوستان میں 1965 کے بعد غزل کو پھر ایک بار غیر معمولی مقبولیت حاصل ہو جاتی ہے۔ اسے مقبول خاص و عام بنانے میں ان جدید شعرا کا بہت بڑا ہاتھ ہے جن کا ذہنی اور علمی پس منظر اپنے پیش روؤں کے مقابلے میں وسیع تر تھا اور جن کے یہاں روایت کا گہرا شعور بھی تھا اسی لیے روایت کی انہوں نے پرستاری نہیں کی بلکہ جہاں کہیں ضروری سمجھا روایت کے بت کو توڑنے کی کوشش بھی کی۔ ان کی نظر میں مغرب کے وہ تجربات بھی تھے جن میں بلا کی تازہ کاری تھی ان نئے نئے فلسفوں اور افکار سے بھی انہیں دلچسپی تھی جن کا جنم بیسویں صدی کی کوکھ سے ہوا تھا اور جو اس صدی کے انسان کی بدلتی ہوئی صورت حال کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ لسانی سطح پر بھی غزل میں جو تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں وہ غزل کی روایات کے پیش نظر خیرہ کن ہیں۔ حتیٰ کہ اکثر شعرا نے نئی زمینیں اختراع کی ہیں اور بحرو آہنگ کے نئے تجربے بھی ہیں۔ نئی بحرؤں کی وجہ سے مضامین اور ان کے اظہار کی نوعیت میں بھی تبدیلی واقع ہوئی جن سے ایک دم نئے تجربے کا احساس ہوتا ہے۔ غزل کے مخصوص فارم میں اس قسم کی تبدیلیاں جو چھوٹی بھی ہیں اور بڑی بھی فوراً نمایاں طور پر نظر آ جاتی ہیں۔ مثلاً۔

انسانی رشتوں کے تعلق سے نئی غزل میں ایک نیا طرز احساس ہے جس میں تجربے کی نوعیت جہاں ایک طرف انفرادی اور ذاتی ہے وہاں دوسری طرف اسکا تبدیل شدہ ایک اجتماعی اور تمدنی پس منظر بھی ہے۔ یہ رشتہ صرف عاشق و معشوق یا مرد اور عورت کے باہمی تجربے ہی کا منظر نہیں ہے بلکہ اس کا دائرہ کافی وسیع ہے۔ نئی غزل میں بیوی، بچے، بھائی، بہن، ماں، باپ اور پڑوسی جیسے رشتوں کو پہلی بار جگہ ملی ہے۔ اس قسم کے رشتوں کی بدلتی ہوئی شکلیں ایک دم ہماری حیرتوں میں اضافہ کر دیتی ہیں



کیونکہ غزل کے روائی پیرائے میں مرد و عورت کے رشتوں اور ایک انسان کے ساتھ دوسرے انسان کے رشتوں کا ایک خاص پس منظر تھا۔ عاشق و معشوق اور ان کے ساتھ محسب، ناصح، مشفق اور رقیب کے کردار بھی تھے۔ ان کے باہمی رشتوں میں ایک خاص قسم کی چشمک رہا کرتی تھی اور اسکی نوعیت بھی متعین تھی۔ اسی طرح انسان اور انسان کے رشتوں میں بھی اخلاقی روایات کا دباؤ شدید تھا۔ وہ قدریں جنہیں مختلف مذاہب اور تہذیبوں نے خلق کیا تھا ان میں جغرافیائی، تاریخی اور اقتصادی اعتبار سے تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں مگر بنیادی سچائی جوں کی توں قائم رہی یعنی صداقت، انس، ہمدردی، اخلاص اور رواداری جیسی اعلیٰ بشری اقدار کا اثاثہ موروثی رہا۔ اسی طرح وہ اقدار جو خلاف بشریت و آدمیت تھیں جیسے جھوٹ، ظلم، ناانصافی، قتل، غارتگری، جبر، مکاری، فریب اور انتقام کا بھی پل پلا رہا۔ نئی مشینی اور صنعتی تہذیب کے دباؤ کے تحت انسانی اخلاقی اقدار میں زبردست تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں۔ نئے شاعر نے اس تبدیل شدہ تناظر کا پوری دیانت داری کے ساتھ احاطہ کیا ہے۔ یہ تمام تجربے چونکہ ہمارے عہد سے متعلق ہیں اس لئے اتنے انوکھے بھی معلوم نہیں ہوتے بلکہ ہمیں اپنے تجربے معلوم ہوتے ہیں۔

رشتوں کے اس بدلنے ہوئے پس منظر نے بے یقینی، تنہائی، مایوسی، بے بضاعتی اور خوف جیسے احساسات کو تقویت پہنچائی ہے۔ آج کا انسان بھیڑ میں اپنے آپ کو اکیلا اور بے بس محسوس کرتا ہے۔ اسکی انفرادیت مسخ ہو گئی ہے۔ اسی لیے بعض شعرا نے جہاں بے چہرگی کو اپنا موضوع بنایا ہے وہاں انسانی پیکر کا پردہ بھی چاک کیا ہے اس طرح انسانی شخصیت کی دلچسپی بھی ایک ایسا موضوع ہے جو اکثر شعرا کے یہاں در آیا ہے۔

جہاں تک بھی یہ صحرا دکھائی دیتا ہے  
 مری طرح سے اکیلا دکھائی دیتا ہے  
 کلیب جلالی

عجیب وشت سفر ہے نہ روشنی نہ صدا  
کہاں پہ ہوں مرا پیکر کیسے دکھا جھکو  
کمارپاشی

ہر اک صورت بھلی لگتی ہے لیکن لو کی شعبہ کاری سے بچتے  
نذا فاضل

ہنتے چہروں کو بھی ڈس جاتی ہے ابھن کیسے  
دیکھ لو ہو گئے دیراں بھی آگن کیسے  
کشور ناہید

بے سمت منزلوں کا سفر درمیان ہے رستوں کے سب نشان اڑالے گئی ہوا  
بشر نواز

میں آہی جاؤں گا اور تو بھی مل ہی جائے گی  
اس اعتماد سے اب میرا انتظار نہ کر  
عتیق اللہ

یہ کافی ہے کہ ہم دشمن نہیں ہیں وفاداری کا دعویٰ کیوں کریں ہم  
جون ایلیا

شر سمجھے تھے جسے خون کا دریا نکلا گھر کی دیوار گرمی موت کا سایہ نکلا  
عادل منصوری

میں بھی صحرا ہوں مجھے سنگ سمجھنے والو اپنی آواز سے کرتے چلو سیراب مجھے  
شباب جعفری

جاتا نہیں کناروں سے آگے کسی کا دھیان  
کب سے پکارتا ہوں یہاں ہوں یہاں ہوں میں

عمیق حنفی



سرائے دل میں جگہ دے تو کاٹلوں اک رات  
نہیں یہ شرط کہ مجھ کو شریک خواب بنا  
حسن نعیم

کوئی بھی گھر میں سمجھتا نہ تھا مرا دکھ سکھ  
اک اجنبی کی طرح خود میں اپنے گھر میں تھا  
محمدی علوی

یوں روز روز کرتے اداکاریاں تری  
صورت بدل گئی ہے مرے یار دیکھ لے  
صادق

اک خوف سا درختوں پہ طاری تھا رات بھر  
پتے لرز رہے تھے ہوا کے بغیر بھی  
فضیل جعفری

کیا میری طرح خانماں برباد ہو تم بھی  
کیا بات ہے تم گھر کا پتہ کیوں نہیں دیتے  
مقبول نقاش

تم ابھی شہر میں کیا نئے آئے ہو  
رک گئے راہ میں حادثہ دیکھ کر  
بشیر بدر

دودھ بہہ جائے اہل کر، کبھی برتن ٹوٹیں  
اور کب تک ترے بارے میں مسلسل سوچیں  
شائستہ یوسف

کتنے دن کے بعد تو آیا ہے آج  
سوچتا ہوں کس طرح تجھ سے ملوں  
اطہر نقیس

ان سے پتا کہ بچاتے ہیں پناہیں پہلے  
پھر یہی لوگ کہیں کا نہیں رہنے دیتے  
صغیر ملال

یہی کل حقیقت نہیں کہ نیا شاعر مایوسی کے لہجے میں ہی اپنی بات کہتا جانتا ہے یا  
صرف تشکیک اور بے یقینی ہی پر اسکا اعتماد ہے۔ دراصل اس کے چند خواب ہیں وہ  
خواب بھی اتنے بلند کوشش نہیں ہیں جیسے کہ ترقی پسند شعرا کے تھے وہ تو ایک چھوٹے  
سے گھر میں سرسبز بکھیرا جاتا ہے۔ وہ انتشار اور خلفشار جو اس صمد کے تہذیبی  
بحران کے دین ہے وہ خود اس سے بیزار ہے۔ بلکہ اس کو گوگو کیفیت نے اس میں کرب  
اور اذیت کے احساس کو جنم دیا ہے۔ وہ ان داخلی اور خارجی نا آہنگیوں کے درمیان  
خود کو بے حد کمزور پاتا ہے۔ اس لیے وہ خارج کی قوتوں سے جنگ آزمائی کے بجائے  
دروں جہنی سے کام لیتا ہے اور وہ خواب جو اس نے اپنے ذہن میں تراشے ہیں انہیں  
محفوظ رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ ہنسی اور خوشی کی یہ معصوم معصوم سی، 'منہی منہی سی  
خواہشیں اسے بید عزیز ہیں اسی لیے اس خواہش کا اظہار اس نے بڑے مانوس اور  
وجھے لہجے میں کیا ہے۔

یہ دن تو دیکھ لئے وہ بھی دن خدا دیکھوں  
میں اپنے شر کو پھر بنتا ہوں دیکھوں  
صبا اکرام

آنے والوں کے قدم پھول سے نازک ہو گئے  
کر چیاں راہ کی پلکوں سے ہٹا کر جاؤں  
مدحت الاخر



خود کی خاطر نہ زمانے کے لئے زندہ ہوں  
 قرض مٹی کا چکانے کے لئے زندہ ہوں  
 (تمراقبال)

ہر چہرے میں آتا ہے نظر اپنا ہی چہرہ  
 ہر موڑ پہ جیسے کوئی آئینہ کھڑا ہے  
 بشرنواز

پہلے اتنی نہ ضرورت تھی رفاقت کی کبھی  
 آؤ ہم باطلیں ایک دوسرے کی تنہائی  
 کر کے تخلیق بتادو لوگو!  
 آگ میں پھول کھلا دو لوگو!

وحید اختر

آؤ مزاج پر سی دیوارو در کریں  
 مدت سے ہم تھے قید اب انکی خبر لیں ہم  
 شمس الرحمن فاروقی

شر در شر بہت کوچہ و در مہکائے  
 اب مرے گھر میں سٹ جائے بکھرتی خوشبو  
 مخمور سعیدی

مثال گل ترے پیکر سے رنگ جھڑتے تھے  
 مہکتی شام نشانی تھی تیری قربت کی  
 کشور ناہید

شب بسر کردی دوسرے کے ساتھ  
 اور اسے اپنا گھر رکھا  
 عتیق اللہ

لوگ گھروں میں بیٹھے مجھ پر ہنستے تھے  
میں جنگل سے خوشبو لینے تھا جاتا تھا  
قیس احمد جیلانی

خواب سازی کے ساتھ خواب شکنی کا تجربہ بھی نئی غزل میں آشکار ہوا ہے جیسا  
کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ نیا شاعر ایک غیر یقینی صورت حالات میں گمراہ ہوا اپنے آپ  
کو پاتا ہے اسکی نہ تو کوئی منزل ہے اور نہ کوئی سمت تمام عقائد ٹوٹ پھوٹ گئے ہیں  
تمام آدرش چکنا چور ہو گئے ہیں۔ نہ کوئی ہادی ہے نہ پیغمبر نہ کوئی رہبر نہ کوئی رہنما۔  
وہ اپنے سفر میں یکہ و تنہا ہے اسی لیے خواب شکنی اسکا مقدر ہے۔

کون سا قمر یہ آنکھوں پہ ہوا ہے نازل  
ایک مدت سے کوئی خواب نہ دیکھا ہم نے  
شرار

خواب اپنے ہوئے دنیا کے حوالے کتنے  
کھو گئے ان ہی اندھیروں میں اجالے کتنے  
(بشرواز)

کوئی منظر ہے نہ عکس اب کوئی خاکہ ہے نہ خواب  
سامنا آج یہ کس لمحہ خالی کا ہے  
(بانی)

ماتل بطلان تھا، دیباچہ فنا کا  
خوابوں کو بھی جلتے خس و خاشاک میں دیکھا  
(صادق)

لمحہ خالی نے اخلاقی بحران بھی پیدا کیا ہے اور شاعر ماضی کو یاد کرنے لگتا ہے  
ماضی کی اخلاقی قدروں میں اسے ایک کشش سی محسوس ہوتی ہے۔ جب سب ایک  
دوسرے کے نزدیک ہوا کرتے تھے ایک دوسرے کا احترام کرتے تھے۔ عزت نفس کا



خیال رکھتے تھے۔ گویا ایک نظام قدر تھا جس نے سب کو ایک دوسرے سے باندھ رکھا تھا۔ نئے شہروں کی افرا تفری کے مقابلے چھوٹی چھوٹی آبادیوں کی فطری اور پر خلوص زندگی کی یاد ہی آج کے فرد کا مقدر ہے اور وہ اسے ایک فرد دس گشتہ سے تعبیر کرتا ہے۔ چنانچہ یہ یادیں نئی غزل میں طرح طرح سے جلوہ گری کرتی ہیں۔

کچھ عجب آن سے لوگوں میں رہا کرتے تھے  
ہم خفا رہ کے بھی آپس میں ملا کرتے تھے  
شازِ تمکنت

وہ جنگلوں میں درختوں پہ کودتے پھرنا  
بت برا تھا مگر آج سے تو بستر تھا  
محمد علوی

حادثہ وہ تھا کہ آنکھوں سے بصارت چھن گئی  
سانحہ یہ ہے کہ پیروں سے سفر رخصت ہوئے  
اسعد بدایونی

صبح نو نغمہ بہ لب ہے مگر اے ڈوبتی رات  
میرے صے میں تری مریہ خوانی آئی  
مختور سعیدی

پی کے دو ہی گھونٹ چکر کھا گیا  
زندگی کا ذائقہ تھا زہر میں

(صادق)

اینٹوں کی سلطنت میں بلاتا اسے کہاں  
آجاتا وہ تو لے کے میں جاتا اسے کہاں  
دشمن پڑاؤ ڈال کے بیٹھے تھے ہر طرف  
لاتا اسے کدھر سے چھپاتا اسے کہاں  
عتیق اللہ

وہ شہر تو آباد تھا لوگوں سے ہمیشہ  
یاں لوگ ہی ایسے تھے کہ آباد نہیں تھے  
شجاع خاور

نئی غزل نئی اخلاقیات کا پس منظر رکھتی ہے۔ نئی اخلاقیات سے مراد یہ نہیں ہے کہ جدید انسان اپنے بہترین ماضی کی وراثت کا منکر ہے۔ یا روایات کے خوش گوار عناصر ہی کے وہ خلاف ہے دراصل انکار و اقرار کی ایک کھکھش ہے اور یہ کھکھش اسکی ذہنی کیرید کا پتہ دیتی ہے وہ محض اکتساب کے حوالے سے گفتار نہیں کرنا چاہتا اسے اپنا تجربہ یعنی وجودی تجربہ عزیز ہے وہ خود اچھے اور برے کی تمیز کرنے کے درپے ہے وہ یہ بھی جانتا ہے کہ ہر عہد کا اپنا تقاضہ ہوتا ہے اور اس کے اسباب بھی مختلف ہوتے ہیں اس طرح موجودہ عہد کے تقاضے بھی مختلف ہیں اور ان کے اسباب بھی مختلف۔ اب اگر جدید شاعر کے رویہ زندگی میں اختلاف کی صورت نظر آتی ہے اور وہ گزشتہ سے مختلف دکھائی دیتا ہے تو اس میں حیرت کی کیا بات ہے۔

نئی اخلاقیات میں ایک رویہ اسکی صاف گوئی سے نمایاں ہوتا ہے چونکہ اسے اپنے شخصی اور ذاتی تجربے پر زیادہ یقین ہے اس لئے وہ کہیں بڑی معصومیت اور کہیں بڑی بے باکی سے مگر دھیمے لہجے میں اپنے ان تجربات کو زبان عطا کردیتا ہے جو مانوس ہوتے ہوئے بھی نامانوس محسوس ہوتے ہیں۔ کہیں اعتراف حال ہے تو کہیں اعتراف شکست ہے۔ کہیں معمولات سے انحراف ہے تو کہیں روایتی اخلاق کا اقرار۔

اک دوسرے سے بچ کے ٹکنا محال تھا  
ایک دوسرے کو روند کے جانا پڑا ہمیں  
جلیل عالی

یہی بات ہے کہ دل اس کو ڈھونڈ لایا ہے  
کسی کے ساتھ سہی وہ نظر تو آیا ہے

امجد اسلام امجد



اس وقت کہاں کون دھواں دیکھنے جائے  
 اخبار میں پڑھ لیں گے کہاں آگ لگی تھی  
 انور مسعود

اس ہجوم میں لڑ بھڑ کے زندگی کر لو  
 رہا نہ جائے گا دنیا سے دور جا کر بھی  
 ریاض مجید

میں کس زبان سے دہراؤں سرگزشت اپنی  
 مرے علاوہ کوئی بھی مرا شریک نہ تھا  
 عتیق اللہ

کچھ نہ کرنے پہ بھی پہلے تھی پشیمانی بہت  
 اب یہ عالم کہ گناہوں پہ بھی پچھتاؤں نہیں  
 اپنی وفا پہ خود ہی ندامت ہے اب مجھے  
 یہ ابر کس چٹان پہ جا کر برس گیا  
 بشر نواز

ہائے رے حالات اک مہمان لوٹنا پڑا  
 میں نہیں گھر میں یہ بچے سے کھلوانا پڑا  
 اقبال ساجد

رستے میں وہ ملا تھا، میں بیچ کے گزر گیا  
 اس کی پھٹی قمیض مرے ساتھ ہو گئی  
 (ندا قاضی)

وعدے پہ تیرے گرد کی تہ سے جی ہوئی  
 جالے تے ہوئے ہیں مرے انتظار پر  
 (صادق)

جیسا کہ اس سے قبل عرض کیا جا چکا ہے کہ اکثر جدید شعرا نے عقیدے کی ککت کو بھی موضوع بنایا ہے۔ کہیں وہ اس موجود خلا کے نتیجے کی صورت میں ایک روحانی بحران سے دوچار ہوا ہے اور کہیں اس کے عقیدے کی سمت واپسی بالکل نمایاں ہے۔ عقیدے کی ککت کا نظارہ ترقی پسندوں نے بھی کیا تھا مگر انہوں نے یہ تصور مارکس کے فلسفے سے اخذ کیا تھا۔ وجود یوں کے یہاں بھی لادینی مفکرین خدا کے وجود سے انکاری ہیں اور وہ ساری ذمہ داری کا بوجھ انسان کے کاندھوں پر ڈالنے کے درپے ہیں۔ جدید شاعر نے عقیدے کی بازیافت کی ہے اس طرح وہ ایک نئی انسان دوستی وسیع المشرقی اور متصوفانہ رواداری کا تصور رکھتا ہے بلکہ اس نے عظیم متصوفانہ روایت شعر ہی کا احیا کیا ہے۔ بس تجربہ اس کا اپنا ہے۔ پس منظر میں بھی وہ مختلف ہے اور لسانی طریق کار بھی اسکا اپنا ہے۔

سچے سائیں ہمارے حضرت مر علی شاہ  
بابا ہم نے گھر نہیں دیکھا بہت دنوں سے  
افتخار عارف

کیا عجب ہے کہ ہمیں جیسے یہاں اور بھی ہوں  
ان اندھیروں میں اک آواز لگا کر دیکھیں  
(بشر نواز)

مرے منہ میں الفاظ نایاب ہوں  
تری آنکھ میں ایک فرہنگ ہو  
(صادق)

مجھ میں خود میری عدم موجودگی شامل رہی  
ورنہ اس ماحول میں جینا بڑا دشوار تھا  
(عتیق اللہ)

آسمانوں کی طلب میں بے زمیں رہ جائیں گے



دیکھنا ہم سب کہیں کے بھی نہیں رہ جائیں گے  
صابر ظفر

اسی جزیرہ جائے نماز پر ثروت  
زمانہ ہو گیا دست دعا بلند کیے  
ثروت حسین

لسانی اعتبار سے نئی غزل کی تلفیظ مروجہ اور ترقی پسند غزل سے بڑی حد تک مختلف ہے۔ حتیٰ کہ ماضی قریب کے وہ غزل گو شعرا جن میں فانی، اصغر، حسرت، جگر، یگانہ، شاد عارفی اور فراق مجھے اہم ترین نام شامل ہیں کسی نہ کسی سطح پر غزل کی طویل ترین روایت کے سلسلے ہی سے جڑے ہوئے ہیں ان شعرا نے روایتی غزل کے پامال مضامین سے تواخلاف کیا اور اکثر مقامات پر تغزل کی روایت کو صدمہ پہنچایا مگر غزل کی نئی لسانیات خلق نہیں کر سکے۔ جدید غزل گو شعرا کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے غزل کو نظم کے قریب تر کر دیا گزشتہ زمانوں ہی میں نہیں ہمارے عہد میں بھی بعض شعرا کے یہاں نظم کی مختلف اصناف پر غزل کا اسلوب غالب تھا جیسے فیض احمد فیض کی نظم۔ جبکہ جدید غزل گو شعرا کی غزل پر نظم کے اسالیب غالب رہے، اس طرح جدید نظم اور جدید غزل دونوں میں تخلیقی تجربے کی نوعیت یکساں صورت میں ملتی ہے۔ جدید غزل میں لسانی شکست و ریخت کے عمل کے پہلو بہ پہلو نئی لسانی تشکیلات کا عمل بھی نمایاں ہے۔ تجربے کی اول الذکر صورت 1975ء سے قبل کی غزلوں میں کثرت سے موجود ہے جبکہ نئی لسانی تشکیلات کا عمل اب تک جاری ہے۔ شعرا نے نئی لفظیات اور نئے مرکبات وضع کئے معنی اور معنیٰ تہذیب سے متعلقہ اسماء و اشیا کو برتنے کا سلسلہ بھی جاری ہے مگر دو اعتبار سے بعض ترجیحات میں تبدیلی کی صورت واضح دکھائی دیتی ہے۔

1۔ مذہبی صحائف، الف لیلوی اور داستانوی تمبیحات و قصص سے مستعار  
نفا، یہ میلان شاعر کے عقیدے کی طرف مراجعت کا مظہر ہے اسی کے پہلو بہ پہلو

ایک نئے حیرت کن تخلیقی اسلوب کی تلاش کا تصور بھی اس میں مضمر ہے۔

2۔ شاعر نے ماضی اور حال کے تجربے کو ایک واحدیت عطا کرنے کی سعی کی ہے اس تصور کے پیچھے محض قدیم لفظیات کے احیاء کا تصور ہی شامل نہیں ہے بلکہ انہیں نئے معنی اور نئے مفہوم عطا کئے گئے ہیں اسی لیے ان میں عصر کی روح اور عصر کے شیریں اور تلخ تجربے بھی رچ بس گئے ہیں۔

اسی کنارہ حیرت سرا کو جاتا ہوں  
میں اک سوار ہوں کوہ ندا کو جاتا ہوں  
شہزادی تجھے کون بتائے میرے چراغ کدے تک  
کتنی محراہیں پڑتی ہیں کتنے در آتے ہیں  
بہت مصر تھے خدا یان ثابت و سار  
سو میں نے آئینہ و آسمان پسند کیے  
تاج شہر کے خواب اگانے والوں کو  
قتل گہوں کی ایک جھلک دکھلا دی جائے  
ثروت حسین

غم بارش میں آس محل کی سب دیواریں بیٹھ گئیں  
دکھ ریلے میں امیدوں کا شہ دروازہ ٹوٹ گیا  
لیلی اب کس دشت میں تیرے مجنوں خاک اڑائیں  
اجڑی محل دیکھ کے، چپ سادھیں یا حشر اٹھائیں  
خسرو دوراں ہم سے سہل طلب فرہاد بھی شاید  
خاطر شیریں اک دن تیرے لو کی نر بہائیں  
حسن عباس رضا

امیر شہر نے کانڈ کی کشتیاں دے کر  
سمندروں کے سفر پر کیا روانہ ہمیں



لو میں ترے مری زندگی کی دستاویز  
مرا عدیل مگر مٹھر گواہ کا ہے

محسن احسان

لوگ تو خود ہی امانت تھے کسی جابر کی  
ہم ہی شرمندہ ہوئے دست قسی پھیلا کر  
یہ جسم ہے کہ کوئی شر الف لیل ہے  
ہر ایک ست جہاں گاڑ دی گئیں کیلیں  
بادشاہ وقت ایرٹا میں لہرا جائے گا  
شیر کے پنجرے میں جب مجرم کو چھوڑا جائے گا  
سر بہنہ سواریاں تھیں اور  
رات کا بے کنار صحرا تھا  
جو مڑنے دیکھا تو سب دھواں تھا  
اور آگے کوئی فصیل سی تھی

عقیق اللہ

زمانے نے جسے بے تیشہ کر دیا تھا کبھی  
پھاڑ کاٹ کے خود راستہ نکال آیا  
بانٹی تھی جس نے عام معافی کی خود نوید  
وہ راتوں رات شر اماں سے نکل گیا  
کس سے پوچھوں ترے آقا کا پتہ اے رہوار  
یہ علم وہ ہے نہ اب تک کسی شانے سے اٹھا  
پردین شاکر

دروازے کو پیٹ رہا ہوں پیچ رہا ہوں  
اندھ آکر کھل جا سم سم کتنا بھول گیا ہوں

گرچہ سل نہیں لیکن تیرے کہنے پر لاؤں گا!  
 کٹ کے اپنے ہاتھوں میں اب اپنا ہی سر لاؤں گا  
 اس طرف آگ کے پھاڑوں میں  
 ڈھونڈنے جا رہا ہے آگ کہاں  
 پھنس گیا جال میں پرہیزوں کے  
 جان اپنی بچا کے بھاگ کہیں

(صادق)

عطا اسی کی ہے یہ شہد و شور کی توفیق  
 وہی کلیم میں یہ نان بے جویں لایا  
 دعا کی راکھ پہ مرمر کا عطرداں اس کا  
 مزید گی کے لیے دست مریاں اس کا  
 اسی نے چاہ کو صیقل کیا خدائے آب  
 تری نگاہ میں ہے کار رائگاں اس کا  
 جہیں کے زخم پہ شعل خاک رکھی اور  
 اک الوداع کا شگوں اس کے ہاتھ پر رکھا

افضل احمد سید

دل نے جلائی ہیں جو سرتاق انتظار  
 ان موم بتیوں کا پگھلنا محال ہے  
 تمام تیشہ بدست حیرت میں غم ہوئے ہیں  
 چراغ سے کٹ دی ہوا کی چٹان میں نے  
 عجب تھی مجھ سے مرے رنج کھینچنے کی ادا  
 سو مجھ کو بخش گیا غم کی سلطنت کوئی (جمال احسانی)



1980 کے بعد بعض شعرا اردو مرثیے کی لفظیات کی طرف متوجہ ہوئے ہیں اگرچہ ہمارے مرثیوں میں مستعمل الفاظ کی علیحدہ کوئی فہرست نہیں ہے اور نہ ہی قدیم غزل اور مرثیے کی زبان کے مابین کوئی واضح حد فاصل قائم کی جاسکتی ہے تاہم ان مخصوص الفاظ و استعارات کے احیا سے غزل میں ایک نئے بعد کا اضافہ ضرور ہوا ہے چونکہ یہ الفاظ آہستہ آہستہ ہماری یادداشتوں سے محو ہوتے جا رہے تھے اور ان کا استعمال بھی خال خال تھا اس لئے نئی غزل میں ان کی بازگشت نے غزل کے دائرہ لفظیات کو وسیع کیا ہے۔

ان لفظیات کے استعمال کا ایک اخلاقی پس منظر بھی ہے۔ جدید عہد کے انسان میں ایک طرف سادت پسندی کا رجحان فروغ پا رہا ہے تو دوسری طرف اس میں بے حسی بھی جڑ پکڑتی جا رہی ہے۔ اسے صرف اپنی اغراض سے مطلب ہے اور ان اغراض کے حصول کی راہ میں جو بھی چیز مانع آتی ہے وہ اسے بڑی بے دردی سے پرے کر دیتا ہے۔ سب سے بڑی غرض حصول دولت ہے اور اس مقصد کے سامنے اس کے لئے ہر انسانی رشتہ بے معنی اور بے معرف ہے۔ اسی بے حسی اور بے دردی نے قلم و جوہر کی فضا کو تحریک دی ہے اس طرح ان لوگوں کے لئے یہ دور بلائے جان اور ایک زبردست آزمائش بن گیا ہے جو حق پرست، معصوم، انسان دوست، مخلص اور دردمند ہیں۔ اس لحاظ سے سرزمینِ کرلا کا واقعہ شہادتِ جدید ادوار میں بھی اتنا ہی بامعنی ہے جتنا ماضی میں رہا ہے۔ جدید شعرا نے اس واقعے سے متعلق لفظیات کو بڑی فنکاری اور چابک دستی کے ساتھ برتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں تاثیر کی زبردست قوت ہے۔

پاس وہی ہے دشت وہی ہے وہی گمرانا ہے  
مکینے سے تیر کا رشتہ بہت پرانا ہے  
دیر پر قبضہ تھا جس کا اس کی پیاس عذاب  
جس کی ڈھالیں چمک رہی تھیں وہی نشا ہے  
انکار عارف

اسیر کر لیا جب یاد آئیں کہاں لگتی ہے پھر زنجیر بھاری  
پردین شاہ

تھا کھڑا ہوں میں بھی سر کر لائے عصر  
اور سوچتا ہوں یہ کہ طرفدار کیا ہوئے  
محسن احسان

لب فرات کھلائے ہیں تو نے پیاس کے پھول  
گدائے آب ہے قاصر جواز جاں کے لئے  
غلام محمد قاصر

مرا کر ریت پر آنسو کہانی ختم کر دے گا  
وہ جب چاہے گا دریاؤں کا پانی ختم کر دے گا  
مصور ہنرواری

مرے لوگ خیمہ صبر میں مرا شہر گرد ملال میں  
ابھی کتنا وقت ہے اے خدا، ان اداسیوں کے زوال میں  
اسعد بدایونی

ہماری خاک پہ صحرا تھا مہربان بہت  
ہوائے کوفہ، نامریاں سے پہلے بھی  
ہم نہ زنجیر کے قابل ہیں نہ جاگیر کے اہل  
ہم سے انکار کیا جائے کہ بیعت کی جائے

عرفان صدیقی  
ہر صدا انصاف کی بے بس صدا بنتی گئی  
اے خدا تیری زمیں کیوں کر لیا بنتی گئی  
سلیم بے تاب

لسانی تشکلات اور غزل کی نئی سماجیات کے اعتبار سے انہی غزل 1960



کے بعد ہی کا تجربہ ہے۔ جدید اردو غزل کی تاریخ میں۔ ”اینٹی غزل“ خود ایک نمایاں باب کا حکم رکھتی ہے۔

اینٹی غزل یعنی وہ غزل جو خلاف غزل یا غزل مخالف ہے۔ اینٹی جس میں نفی کا پہلو مضمر ہے اسے جدید ادب کی ایک مخصوص پہچان کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اینٹی افسانہ، اینٹی ناول، اینٹی ڈرامہ یا اینٹی غزل میں روایت سے بغاوت کا پہلو زیادہ روشن ہے۔ یہ بغاوت ہمہ پہلو کی بغاوت ہے۔ ایک طرف صنف کے مروجہ سپر اسٹرکچر اور اس کے معروف ترین لوازمات فن سے بغاوت اور دوسری طرف ان تمام متداول اور مروجہ نظام لسان سے بغاوت ہے جو کسی صنف کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ گیا ہے، جیسے غزل کا استعاراتی نظام۔ ایسا نہیں ہے کہ اینٹی غزل محض ساتویں اور آٹھویں دہائیوں ہی سے عبارت ہے۔ ماضی میں ان سربر آوردہ شعرا کے یہاں بھی اس قسم کے اشعار موجود ہیں جن کا شمار اینٹی غزل کی مثالوں میں بہ آسانی کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً۔

کشمیری معلم کو جو ایک طفل نے ناگہ، انگور کے دانے  
لاکر دیئے اور ان سے کما کھائے میوا ہے قسم ولایت  
انشاء

ہمار عالم نیرنگ رکھتا ہے مزاج اپنا  
جوانوں میں جواں، بڑھوں میں بڑھا، لڑکوں میں لڑکا  
آتش

ہماری قبر سے شاید کہ بوئے شیر آتی ہے  
و مگر نہ یار کا گھوڑا تو ہاتھی سے نہیں بھڑکا  
آتش

آدمی مغل میں دیکھا مورچہ بادام میں  
ٹوٹی دریا کی کلائی زلف ابھی بام میں  
ناخ

دھول دھپ اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں  
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب پیش دستی ایک دن  
غالب  
کیا شوق تھا جو یاد مگر یار نے کیا  
ہر استخوان تڑپ کے بدن سے نکل گیا  
امیر میثاقی

اس نوع کی بے تکلفی، اظہار میں غیر متوقع پن، غصہ وری، کہیں کہیں ضد  
ہٹ دھری، طنز اور مزاح کا نئے طرز احساس کے ساتھ اشتراک و امتزاج اردو غزل گو  
شعرا کے یہاں اکثر نمایاں ہو جاتا ہے۔ ماضی قریب میں یگانہ اور شاد عارفی کی غزل اس  
نوعیت کی ایک واضح مثال ہے جس کا اثر اکثر نئے شعرا نے بھی قبول کیا ہے۔

جدید اور قدیم یا موخر اور ماضی قریب کی انہی غزل کے اشعار میں جو فرق  
ہے وہ حسیت اور طرز احساس کا فرق ہے۔ قدیم شعرا منہ کا ذائقہ بدلنے کے لئے غیر  
منجیدہ اشعار کہا کرتے تھے۔ اکثر شعرا نے انہیں ہزلیات سے تعبیر کیا ہے۔ جدید غزل  
گو شعراء کے یہاں جو مثالیں پائی جاتی ہیں ان میں بھی شعور و ارادے کا دخل زیادہ  
ہے اور جوان کے اس عمومی ذہن پر گواہ ہیں جس کا جھکاؤ بالعموم شک اور انحراف پر  
ہے یہ انحراف ان کی ذہنی کشاکش اور کش مکش کا بھرپور آئینہ دار ہے۔ جس سے یہ  
بات واضح ہے کہ۔

- ۱۔ جدید ذہن رواج اور چلن کے خلاف ہے۔
- ۲۔ اس میں زبردست تڑپ اور کید ہے۔
- ۳۔ اسے کسی قدر کے تحفظ پر بھروسہ نہیں ہے۔
- ۴۔ تذبذب، بے یقینی، اور خوف سے اس کے مزاج کی تشکیل ہوئی ہے۔
- ۵۔ اسے جامد اور غیر متحرک روایت سے انکار ہے۔
- ۶۔ غزل میں نئی لسانی تفکلات کو وہ ناگزیر خیال کرتا ہے۔



- ۷۔ اخلاقیات کا نیا نظام اس کے لئے زیادہ باسحق ہے۔  
 ۸۔ اخذ، اقتباس یا مشابہت کے بجائے انفرادیت کی تلاش پر اس نے اپنے فن کی اساس رکھی ہے۔

۹۔ جدید دور میں تغزل سے انحراف کا رویہ عام ہے۔ انہی غزل کے آثار 65 کے بعد نمایاں ہوئے مگر اس نے ایک مستحکم رجحان کی صورت 70 کے بعد ہی پائی انہی غزل کے ابتدائی نمونے 1965 سے قبل سلیم احمد کے یہاں پائے جاتے ہیں۔

ہم بھی گئے تھے گرمی بازار دیکھنے  
 وہ بھیڑ تھی کہ چوک میں تانگہ الٹ گیا  
 زور وہ اور ہے پاتا ہے بدن جس سے نمو  
 لاکھ کوڑے کوئی رانوں میں دبا کر موصل  
 گانٹھے ہیں پھٹے ہوئے جذبات  
 ہو کے سید بنے سلیم چمار

سلیم احمد ہمارے عہد کے ایک انتہائی ذہین نقاد اور شاعر ہیں۔ ان کی غزل میں مگر کلاسیکی شعور پایا جاتا ہے۔ ان کی فکر میں انحراف اور بغاوت کا پہلو زیادہ حاوی ہے۔ باوجود اس کے ان کی غزل کلاسیکی اقدار کی حامل نظر آتی ہے۔ ظاہری ہیئت ہی نہیں بہ باطن بھی وہ غزل کی اس روایت کے پاس دار ہیں جس کا تحفظ میر، درد اور غالب نے کیا تھا۔

سلیم احمد کے بعد ظفر اقبال، عادل منصور، محمد علوی، ندا فاضلی، صادق، فضیل جعفری اور عتیق اللہ کی اکثر غزلوں میں غزل مخالف رجحان پوری قوت کے ساتھ نمایاں ہے۔ ان شعرا کے کلام میں 65 کے بعد ہی انہی غزل ایک تجربہ بنتی ہے۔ 1970 کے بعد کے تقریباً تمام جدید غزل گو شعرا کا ذہنی جھکاؤ اس قسم کے انحراف کی طرف ہے۔ جس میں لسانی فکست و ریخت کا عمل زیادہ نمایاں ہے۔

سید محمد عقیل نے اپنے مضمون بعنوان ”نئی علامتی غزل“ میں جدید غزل کے

دو مخصوص رنگوں کا ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

”جدید غزل میں اس طرح دو طبقے صاف صاف نظر آتے ہیں ایک وہ جو انہنی غزل ہی کو غزل کا مناسب روپ اور وقت کی آواز سمجھتا ہے۔ دوسرا غزل کو نئے راستے پر تولے چلا ہے لیکن غزل کی مناسب روایت سے منحرف نہیں۔ انہنی غزل والے طبقے کے ساتھ ایک ایسا طبقہ بھی شامل ہے جو جدید غزل کے ایسے آہنگ ڈکشن، عقائد اور لوازم ساتھ لئے ہے۔ جو بیرونی ہواؤں کے ساتھ چند مصلحتوں کے اہتمام کے بعد غزل کی محفل میں شامل ہو گیا ہے۔ جدید غزل کی یہی چند صورتیں ہیں جو فی زمانہ ہمارے سامنے ہیں۔“

جہاں تک مذکورہ بالا شعراء کے انہنی غزل کے تجربات کا تعلق ہے ان میں کہیں طنز، کہیں نیم مزاح، کہیں پھلڑہن اور غیر سنجیدگی اور کھلنڈرے پن نے جگہ ضرور بنائی ہے۔ مگر غزل کی خارجی تنظیم سے کسی نے انحراف نہیں کیا ہے چونکہ نفی غزل کا میلان محض فرسودہ مفاہیم اور ان الفاظ و مرکبات سے ہے جو کلیشے (CLICHE) بن گئے ہیں اس لئے غزل میں سابقے کے لحاظ سے انہنی کا لفظ نامناسب ہی معلوم ہوتا ہے حتیٰ کہ سلیم احمد اور ظفر اقبال کی غزل بھی اس معنی میں انہنی نہیں ہے۔ اسی صورت حال کو سامنے رکھ کر شمیم خٹکی نے لکھا ہے۔

”انہنی غزل کی اصطلاح میرے نزدیک بے معنی ہے۔ غزل اگر ہزل نہیں بنتی تو کوئی بھی لباس اختیار کرے بہر صورت غزل کے فارم کی محتاج رہے گی۔ اس لئے کسی غزل کے فنی اور لسانی تنظیم کے مخصوص طور کی بنا پر اسے بے معنی یا سہل تو قرار دیا



جاسکتا ہے لیکن اس کی نفی ممکن نہیں۔“ ۱  
درج ذیل اشعار سے انہی کی نوعیت بخوبی واضح ہے۔ یہ انہی پن محض خیالات  
و تصورات نیز لسانی توڑ پھوڑ تک محدود ہے۔ اسے قطعاً فارم یعنی غزل کے مخصوص  
روایتی فارم یا روایتی پراسٹرکچر سے انحراف یا بغاوت کا نام نہیں دیا جاسکتا۔

بدن بوند جب تک چمکتی رہی مسمری سے باہر نہ نکلا مچھر  
وہ اپنے میاں کی وفادار تھی مگر دل اسی پر ہوتا رہا  
سخت ہو ٹوٹا نہیں ان سے کیوں نہ اخروٹ کو لکھوں اخروڑ  
ان اشعار کو بھی مہمل کہا گیا اور کبھی لایینی، کسی نے انہیں ہزل کا نام دیا تو  
کسی نے محض لفاظی قرار دیا۔ مذکورہ اشعار مہمل ہوں یا نہ ہوں مگر درج ذیل قسم کے  
اشعار کی مہملیت سے انکار مشکل ہے۔ ظفر اقبال کے بہترین شعری تجربات کے  
سامنے یہ اشعار لفظوں کا کھیل بن کر رہ گئے ہیں۔

سائے سے اٹھ کر جسم کی جنت سے جا بجا  
زنجیر زمر پر میں کالے کنڈل ہوئے  
لو لکار، لک، لکڑ لرز واں  
دک ہو ٹھن، مگر گفتار نے کا  
لکڑ دیں لاگ بن بیٹھی چمن چوک  
گل اندر گل اخوں فوار نے کا

ظفر اقبال کی یہ کمزور ترین مثالیں مجموعی طور پر ان کے کلام میں غالب درجہ  
نہیں رکھتیں۔ دیگر شعرا مثلاً محمد علوی، ندا قاضی، صادق اور عتیق اللہ وغیرہ کی شاعری اس قسم  
کی شدید ترین مثالوں سے خالی ہے حتیٰ کہ عادل منصور کی کلام میں بھی لسانی  
فلکت و ریخت کی مثالیں اس نوعیت کی نہیں پائی جاتیں۔

چاروں طرف بریکیں گلیں ہارن بچ اٹھے  
 رستے کے پھول بچ وہ لڑکی ٹھہر گئی  
 چپ چاپ بیٹھے رہے ہیں کچھ بولتے نہیں  
 بچے بگڑ گئے ہیں بہت دیکھ بھال سے  
 جانے کن ہاتھوں سے کھیلا رات ساحل پر کنار  
 شیر کی آواز کو ترسا کیا سونا کچھار  
 چھت پر پھل کے جم گئی خوابوں کی چاندنی  
 کرے کا درد ہانپتے سایوں کو کھا گیا  
 عادل منصوری کے علاوہ دیگر جدید شعرا کی نئی غزل میں بھی زبان و بیان کی یہی  
 نوعیت واضح ہے۔

سورج کو چوچ میں لئے مرغا کھڑا رہا  
 کھڑکی کے پردے کھینچ دیئے رات ہو گئی  
 دھرتی بچھا دشا ئیں جگا دن اکا کے چھوڑ  
 اٹھ اور اس کے غم کو کبوتر بنا کے چھوڑ  
 نذا فاضلی

ساتویں منزل سے کودا چاہئے  
 خودکشی کرنے کو اور کیا چاہئے  
 ناحق اٹھائے پھرتے ہیں دونخ یہ پیٹ کا  
 بچے بھی اب تو ہونے لگے ہیں مشین سے  
 اس کے حسین چہرے پہ خط خوب تھا مگر  
 داڑھی منڈھا کے اور طرح دار ہو گیا



مری نیند کانڈ پہ سوتی رہی  
 مرا خواب سگریٹ میں جل کر مرا  
 بس کے کیو میں تھک گئے لکڑی کے پاؤں  
 اپنے سر کو اب کس کس پر سوار  
 باقر مہدی

بیٹ کر جاتی ہیں چڑیاں فرش پر  
 عظمت آدم کا آئینہ ہوں میں  
 جن سے ملنے میں بہت محتاط تھا  
 ان کی نظروں میں بھی اب غنڈہ ہوں میں  
 انور شعور

میں بار بار گلائیں لگائے جاتا ہوں  
 بجا بجا کے کوئی ڈگڈگی نہ جاتا ہے  
 چل گئیں قینچیاں مرادوں پر  
 کٹ گیا اسکرین اندر کا  
 زمیں پہ آگ لگی ہے، میں الٹا لٹکا ہوں  
 کوئی درخت سے جھکھو اتارتا بھی نہیں  
 بے ہودہ بے مصرف سی یہ ذات مری  
 از سر تا پا چمگادڑ کی آنکھ میں تھی  
 پاگلوں کے ہنگاموں سے دوراک  
 مقبرے کے روم میں سوتا رہا  
 جنگلوں کی خاک میں نے بھی بدن پر ڈال لی  
 تو بھی اب باہر نکل آ مینڈکوں کے شور سے

عتیق اللہ

قلم، ہوٹل، ساریاں، سامان آرائش کا مل  
 عشق منگا ہے بت اس شہر میں کیا کیجئے  
 ایک کمرہ، تین بھائی سب کے بچے بیویاں  
 کس طرح کھل کھیلے اور کیسے پردا کیجئے  
 قصیل جعفری

اپنی غزل کے ان اشعار میں غیر سنجیدگی کے بجائے گہری سنجیدگی واقع ہے۔  
 اپنی غزل گو شعرا نے اپنی ذات اور معاشرے کے درمیان جس قسم کی نا آہنگی کو  
 محسوس کیا ہے وہ ان کا ذاتی تجربہ ہے ان میں حالات سے جو جینے کی قوت کی کمی ہے  
 اسی لئے ان کی شاعری کا آہنگ بلند نہیں ہے اور نہ ہی وہ اس صورت حال کے نود  
 خواں ہیں اتنا ہی نہیں بلکہ وہ معاشرتی تضادات کے سامنے اپنے آپ کو کمزور پاتے ہیں  
 یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری اعلان نامہ نہیں بنتی اور نہ ہی وہ اس صورت حال کو  
 بدلنے کا دعویٰ کرتے ہیں۔

اپنی غزل گو شعرا کا رد عمل متوقع نہیں ہے چونکہ متوقع نہیں ہے اس لئے  
 ان غزلوں کو پڑھ کر جو پہلا تاثر ذہن پر نمودار ہوتا ہے وہ حیران کن ہوتا ہے یہ حیرت  
 اس وقت اور کئی گنا بڑھ جاتی ہے جب روایتی غزل گو شعرا میں وہ خودش نہیں رہا  
 ان کے رد ہائے عمل میں ٹھہراؤ کی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے یہ شاید اس لئے بھی ہو کہ  
 وہ اب عمر کی پختہ منزلوں میں ہیں ان کے تجربات میں بھی پختگی ہے البتہ ان کی غزلوں  
 میں اپنی غزل کی سی بے تکلفی اور لسانی آزادی کا تصور آج بھی کہیں کہیں رنگ دکھا  
 جاتا ہے۔ اس رویے نے غزل کی حدود کو یقیناً وسیع کر دیا ہے۔

اپنی غزل کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے غزل کی فرسودہ اور بے  
 جان روایت پر ضرب لگائی اور یہ ثابت کیا کہ غزل کے فارم میں ہر طرح کی وارداتوں  
 اور تجربوں کو سمویا جاسکتا ہے۔ اس نے غزل کے اس لسانی نظام کو شکست دی جو  
 غزل کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ گیا تھا بلکہ کلیشے CLICHE بن گیا تھا۔ جدید شعرا کے



اپنی اشعار ان کے اسی رد عمل کے غماز ہیں۔ انہیں جتنا غزل مخالف سمجھا جاتا ہے اتنا ہی وہ غزل کے موافق اور غزل کے ہم نوا ہیں ان کی شناخت بھی غزل ہی کے ساتھ مختص ہے۔

اپنی غزل کو اگر آزاد غزل کے مقابل رکھ کر دیکھا جائے تو وہ اتنی اپنی غزل نہیں محسوس ہوتی۔ آزاد غزل کا تجربہ تاریخی اعتبار سے اپنی غزل سے قبل عمل میں آیا مگر اسے 1960 کے بعد نمایاں ہونے والی نسل کے ذریعے فروغ ملا۔

غزل کی اپنی ایک معین ہیئت ہے جس کی دو سطحیں ہیں ایک خارجی ہیئت اور دوسری داخلی ہیئت۔ خارجی ہیئت کا نظام اس کے مطلع، حسن مطلع، مقطع، ردیف اور قافیے جیسے ارکان سے تشکیل پاتا ہے جبکہ داخلی ہیئت اس کے لسانی نظام سے عبارت ہے۔ غزل کے اشعار کی انفرادیت انہیں دو پہلوؤں سے قائم ہوتی ہے۔ بالخصوص روایتی غزل یا وہ غزل جو قدیم اور موخر شعرا کے ذہن و شعور کا نتیجہ ہے اسی انفرادیت کی منظر ہے۔ موخر شعرا میں غالب اور غالب کے بعد اقبال کی غزلیں اپنی فکر کے لحاظ سے ماضی سے کسی حد تک مختلف کہی جاسکتی ہیں۔ حتیٰ کہ ان کی غزلوں کی لسانیات شعری بھی مروجہ غزل کے نظام لسان سے کسی حد تک مختلف ہے۔ باوجود اس کے غالب و اقبال سے لے کر فراق اور فراق سے لے کر احمد مشتاق تک غزل کے سراپا کچر میں کوئی خاص تبدیلی واقع نہیں ہوئی جو تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں انہیں بنیادی نہیں کہا جاسکتا ہے۔ جیسے

۱۔ مطلع و مقطع سے برکت۔

۲۔ اشعار کی روایتی تعداد کی پابندی سے گریز۔

۳۔ غزل کے مروجہ نظام لسان میں نئی لفظیات، نئے استعارات، نئی علامات اور پیکروں کے نئے جھرمٹ کا اضافہ۔

۴۔ مفاہم اور معانی میں نیا پن۔

۵۔ محروں میں نئی تشکیلات۔



مذکورہ بالا ترمیمات اور اضافے انقلابی نوعیت کے نہیں تھے انقلابی نوعیت کی تبدیلی اس وقت واقع ہوتی ہے جب آزاد غزل کے عنوان سے ایک غلغلہ بلند ہوتا ہے۔ آزاد غزل، اینٹی غزل سے علاحدہ اقدام ہے۔ ہم نے اینٹی غزل کے تعلق سے یہ بتانے کی کوشش کی تھی کہ اینٹی غزل محض غزل کے مروجہ مفہیم، مروجہ لفظیات اور استعارہ سازی سے انحراف کا نام ہے۔ اینٹی غزل نے غزل کو غزل کے مروجہ نقاش سے علاحدہ نہیں کیا تھا اور نہ ہی مصرعہ جاتی سطح پر ارکان کی کمی بیشی پر اصرار کیا تھا جبکہ آزاد غزل نے مساوی الوزن مصرعوں کی روایتی تشکیلات پر ہی ضرب لگانے کی سعی کی ہے۔

غزل کے علاوہ مستزاد نام کی صنف میں آزاد غزل کے آثار پائے جاتے ہیں صنف غزل ہی کی طرح مستزاد میں بھی بحر اور وزن کی پابندی لازمی تھی البتہ کچھ ارکان کے اضافے کے ساتھ مصرعوں کی توسیع کردی جاتی تھی۔ مستزاد کی حیثیت چونکہ غزل کے متقابل مستزاد ہی کی تھی اس لئے اردو شاعری کی تاریخ میں اسے کبھی مقبولیت حاصل نہ ہو سکی۔ آزاد غزل کے آغاز و ارتقاء کی تاریخ کو پیش نظر رکھیں تو کم و بیش اسی قسم کی صورت یہاں بھی پائی جاتی ہے۔

آزاد غزل کو متعارف کرانے میں مظہر امام پیش پیش رہے ہیں انہوں نے اپنی بیشتر تحریروں میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس نئی صنف کا تجربہ سب سے پہلے انہیں کے ہاتھوں عمل میں آیا ہے۔ انہوں نے اپنے اکثر مضامین میں غزل اور آزاد غزل کا موازنہ کیا ہے اور موصوف بالاخر اسی نتیجے پر پہنچے ہیں کہ سوائے ارکان کی کمی بیشی کے دونوں اصناف تقریباً ایک ہی نوعیت کی فنی خصوصیات رکھتی ہیں۔

یہ ایک علاحدہ سوال ہے کہ اتنی اقدار مشترک کے بعد کسی نئی صنف کے اختراع کی کیا ضرورت ہے؟ مظہر امام اور ان کے ہم خیال شاعروں کا خیال کہ آزاد غزل میں اس قسم کی حشو و زوائد کی گنجائش کم ہوتی ہے جو اکثر غزل کی اس مروجہ ہیئت میں بار بار پاجاتے ہیں جس کے تمام مصاربع مساوی الارکان ہوتے ہیں۔ آج سے



تقریباً پچاس برس قبل آزاد نظم کے نظریہ سازوں نے بھی مروجہ نظم اور آزاد نظم کے معاملے میں اسی نوعیت کے مباحث اٹھائے تھے مگر آزاد غزل اور آزاد نظم میں فرق یہ ہے کہ آزاد نظم نے نظم کے اس بطن سے جنم لیا تھا جس کا غزل کی طرح لوازمات فن کا کوئی بندھاؤ کا تصور نہیں تھا۔ نظم ہمارے یہاں ایک نئی صنف کے طور پر داخل ہوئی تھی اور جس کے پس پشت مغربی تصورات فن و شعر کام کر رہے تھے چونکہ آزاد غزل ہمارے داخلی دباؤ کے تحت وجود میں نہیں آئی تھی اس لئے اس کا ارتقا بھی خاطر خواہ صورت میں عمل میں نہیں آسکا۔ کرامت علی کرامت لکھتے ہیں۔

”آزاد غزل میں جو باتیں کہی جاتی ہیں انہیں پابند غزل کی شکل میں پیش کرنا کوئی مشکل امر نہیں۔ ذرا سی کاوش سے آزاد غزل پابند غزل کی شکل اختیار کر سکتی ہے اور ذرا سی فنی لاپرواہی اور بے اعتنائی سے پابند غزل آزاد غزل بن سکتی ہے۔ ظاہر کہ جو موضوع پابند شکل میں ظاہر ہوگا وہ زیادہ موثر اور دیرپا ثابت ہوگا غالباً یہی سبب ہے کہ آزاد غزل ابھی اس قابل نہیں ہوئی ہے کہ یہ زبان زد خاص و عام بن سکے۔“ ۱

آزاد غزل کا پہلا تجربہ مظہر امام نے کیا تھا۔ ان کی پہلی آزاد غزل 45 میں شائع ہوئی تھی۔ اس غزل کا مطلع یہ تھا۔

ڈوبنے والے کو تنکے کا سہارا آپ ہیں

عشق طوفاں ہے سفینہ آپ ہیں

مظہر امام کی مذکورہ بالا آزاد غزل ایک آواز صحرائی ثابت ہوئی اور اپنے تجربے کی ناکامی کے پیش نظر پھر انہوں نے تقریباً 20-22 میں اسے لائق اعتنا نہیں سمجھا ان کی دوسری غزل شب خون (الہ آباد) باب مئی 1960 میں شائع ہوئی تھی۔

۱۔ کرامت علی کرامت : ماہنامہ ”شاعر“ (نثری نظم اور آزاد غزل نمبر)



جن جدید شعرا نے آزاد غزل کا تجربہ کیا ہے ان میں حرمت الاکرام، کرامت علی کرامت، عتیق احمد عتیق، سلیم شہزاد، کرشن موہن، ظہیر غازی پوری، کرشن کمار طور، مناظر عاشق ہرگانوی، آزاد گھائی، علیم صبا نویدی، ظفر غوری، مظفر ایرج اور ماجد الباقری وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں

جن نقادوں نے آزاد غزل کی صنف پر متفق مضامین میں اظہار خیال کیا ہے۔ ان میں کرامت علی کرامت، مظہر امام، سید حامد حسین، سید مبارک علی، مناظر عاشق ہرگانوی اور ذکاء الدین شایاں کے نام اہم ہیں۔

اپنی غزل اور آزاد غزل کے بعد زین غزلوں کا ذکر بھی ناگزیر معلوم ہوتا ہے یہ تجربہ اب تک بلا شرکت غیر سے صرف ایک شاعر اختر احسن سے منسوب ہے جو ایک ماہر نفسیات کی حیثیت سے عالم گیر شہرت کے حامل ہیں۔ ویسے اختر احسن کی زین غزلیں سب سے پہلے 1986ء محمد حسن عسکری کے رسالہ ”سات رنگ“ میں شائع ہوئیں۔ اس کے بعد پاکستان کے مختلف رسائل میں زین غزلوں کی اشاعت ہوتی رہی جن کے تتبع میں ممتاز و معروف غزل گو شاعر ظفر اقبال ”عین غین غزلیں“ اور ایوب صابر نے ”بین غزلیں“ لکھ کر شائع کرا چکے ہیں جنہیں نا سبھی میں ان کی پیروڈی کا نام دیا گیا لیکن زین غزلوں کو سنجیدگی سے سمجھنے اور اس پر ذمے داری کے ساتھ لکھنے سے گریز کیا گیا۔ کیونکہ ایک طرف اسے ”غیر اسلامی طرز اظہار“ قرار دے کر رد کرنے کی کوشش کی گئی تو دوسری طرف ایک تجربہ پسند شاعر کا ”شوشہ“ سمجھ کر نظر انداز کر دیا گیا اور بقول ڈاکٹر شمیم حنفی۔

”مواقفیت کی بناء پر کسی نے ان غزلوں کے علام کی معنویت کو نہ سمجھا اور نہ ہی زین بدھ مت سے وابستگی کے اس میلان پر نظر ڈالی جو بین الاقوامی سطح پر نئی حیثیت یا ادبی جدیدیت کو متاثر کر رہا تھا۔“ ۱



”اختر احسن نے اس سوال سے بے نیاز ہو کر کہ آگہی کا یہ لمحہ ایک غیر اسلامی طرز احساس کا عطیہ ہے اپنے تجربے کے اظہار کے لئے اس کو وسیلہ بنایا ان کی زین غزلوں کا مرکزی تصور ”میں“ کی تلاش اور اس کے تجربات ہیں۔ یہیں ”میں“ ”اتم“ انسان“ یعنی بدھ ہے اور بذاتہ سب سے بڑا دکھ بھی اور سکھ بھی۔ خدا بھی اس ”میں“ کے بہت سے دکھوں میں سے ایک دکھ ہے۔ شہود مظاہر اس ”میں“ کی صفات ہیں جن کے جھگڑ میں انسان اس ”میں“ کی تلاش کے پیچھے پیچھے مارا مارا پھرتا ہے۔ لیکن جب وہ اپنی تلاش میں کامیاب ہوتا ہے اس پر یہ بھید کھلتے ہیں کہ ”میں“ فی الحقیقت صرف خلا ہے۔“ ۱

ان غزلوں کی طرف اب تک جس نقاد نے سنجیدگی اور ہمدردانہ فہم کے ساتھ توجہ کی ہے وہ شمیم خنئی ہی ہیں۔ اپنی کتاب نئی شعری روایت میں انہوں نے نمونے کے طور پر زین غزلوں کے جو اشعار نقل کئے ہیں وہ درج ذیل ہیں۔

جیسا بھی ہو حال اللہ اللہ جتنا بھی ہو مال مست رہنا  
لو ہم نے بھی رنگ کو تیاگا بدھ جی ہم نے بھی زرد پہنا  
بھرتا نہیں پیٹ جس خلا کا اعلیٰ ہے نام اس خدا کا

اول اول بہت تھے اپنے آخر آخر ہو غیر بدھ جی  
نروان کی آخری حدوں میں پھیلانے ہوئے ہو پیر بدھ جی  
بس تم ہو ہمارے ایک دشمن اک تم سے رکھیں گے پیر بدھ جی

ذرے ذرے میں بدھ چھپا ہے ڈالوں پاتوں میں کچھ نہیں ہے  
دکھ سکھ کی بیچ پر رشی ہے کلیوں کانٹوں میں کچھ نہیں ہے

یہ اشعار معنوی تجربے سے مملو ہونے کے باوجود غزلوں کے عام اشعار کی طرح  
شرف قبولیت حاصل کرنے کی اہلیت سے عاری معلوم ہوتے ہیں ویسے اختر احسن نے  
انہیں غزل کی تکنیک میں ایک نئے الہام کی تلاش سے موسوم کیا ہے۔

بہر حال ہر تجربے کی (خواہ وہ کامیاب ہو یا ناکام) اپنی اہمیت ہوتی ہے اس لحاظ  
سے زین غزلوں کی اہمیت سے انکار کرنا مناسب نہیں کہ اس میں داخلی طور پر نئی  
صیت کار فرما ہے۔

جدید غزل کے تنقیدی جائزے کے بعد اگلے باب میں اس تحقیقی مقالہ کا  
”ما حاصل“ پیش کیا جائے گا۔



## ماحصل

روایت اور جدت کو عام طور پر ایک دوسرے کی ضد سمجھا جاتا ہے لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہے کیونکہ جدت روایت ہی کے بطن سے جنم لیتی ہے۔ ظاہر ہے دونوں کا باہمی رشتہ بے حد گہرا بلکہ اٹوٹ ہے۔ ادب اور فنون کے میدان میں رونما ہونے والی کوئی بھی بڑی تبدیلی کبھی اچانک وقوع پذیر نہیں ہوتی بلکہ اس کے پس پشت ان گنت چھوٹی چھوٹی تبدیلیاں کار فرما ہوا کرتی ہیں اردو ادب میں ایک بڑی تبدیلی ۱۸۵۷ء کے ناکام انقلاب کے بعد نظر آتی ہے جو سرسید احمد خاں کی اصلاحی تحریک سے موسوم ہے۔ یہ تحریک مشرق و مغرب کی اقدار کی کشمکش کا ایک منطقی نتیجہ تھی جس نے شعوری طور پر جذباتیت سے دامن چھڑا کر عقلیت پر خصوصی زور دیا اور فرسودہ اقدار سے کنارہ کشی کر کے زندگی کے نئے چیلنجوں کو قبول کرنے کا رویہ اختیار کرنے کی سعی کی۔ اس تحریک نے اردو ادب پر گہرے اثرات مرتب کیے اور ہماری بعض ادبی روایات کو بھی متاثر کیا۔

مشرق و مغرب کی تہذیبی قدریں ایک دوسرے سے بہت مختلف تھیں ان کے اختلافات دونوں کے طرز زندگی کے اختلافات تھے اور زندگی کے ہر صیغے میں نمایاں تھے۔ مشرقی اقدار و روایات میں ایک قسم کے ٹھہراؤ کی سی کیفیت تھی ان پر مذہبی اور اخلاقی اقدار و روایات کا اتنا شدید دباؤ تھا کہ نئی تبدیلیوں کے لیے زیادہ گنجائش نہیں تھی۔ اس کے برعکس مغرب میں نشاۃ الثانیہ سے نہ صرف فکری اور عقلی تحریکات کا ایک سلسلہ



شروع ہوا بلکہ صنعتی دور کا آغاز و ارتقاء بھی ہو گیا جس نے اسے سائنسی بصیرت عطا کی جس کے زیر اثر وہاں مذہبی و اخلاقی اقدار و روایات کو مشکوک نگاہوں سے دیکھا گیا اور گاہے بہ گاہے ان پر زبردست وار بھی کیے گئے۔

برصغیر ہند میں اگر مانا جائے تو نشاۃ الثانیہ کا ظہور ۱۹ ویں صدی کے نصف آخر سے ہوا جس کے نتیجے میں یہاں بھی زندگی کے ہر صیغے میں تبدیلیوں کا ایک لامتناہی سلسلہ شروع ہو گیا اس نے شعرو ادب کو بھی متاثر کیا۔ ۱۸۵۷ء سے انیسویں صدی کے اختتام تک اور پھر بیسویں صدی کے آغاز سے ۱۹۳۶ء تک اردو زبان و ادب کے ارتقاء کی تاریخ بڑی حد تک متوازن قرار دی جاسکتی ہے۔ لیکن اس کے بعد ترقی پسند اور جدید ادبی تحریک و رجحان نے جس باغیانہ اور انقلابی شعور کے لئے راہ ہموار کی اس کی حدیں کافی وسیع تھیں۔ ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک اردو ادب کی تاریخ ایک ایسے دور سے گزرتی ہے جو مختلف نوعیت کے رجحانات کا حامل رہا ہے۔ یہ دور اپنے جلو میں ترقی پسندوں کے ساتھ ساتھ روایت پسندوں اور حلقہ ارباب ذوق کے تخلیق کاروں کو بھی لیے نظر آتا ہے۔ جس کے زیر اثر اس دور کی شاعری میں تین رجحانات نمایاں طور پر سامنے آتے ہیں۔ ان میں پہلا رجحان روایت و جدت کے امتزاج کا ہے روایت ایک ادبی اصطلاح کی حیثیت سے خاصی متنازعہ فیہ ہے کیونکہ اسکی اتنی زیادہ اور باہم دگر مختلف تشریحات و توضیحات ملتی ہیں جو مسئلے کو سلجھانے کے بجائے مزید الجھن پیدا کردیتی ہیں اردو شعرو ادب میں روایت کا جو تصور ہے اس میں ماضی کا شعور شامل ہے اسلئے وہ قدامت سے بھی تعبیر کی جاتی ہے۔ علاوہ ازیں اسے محض نقل، اجاع، تقلید اور پیروی کے معنوں میں بھی استعمال کیا جاتا رہا ہے اور اسے لائف فورس یعنی جوش حیات سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔ پھر بھی نقل اور تسلسل کا تصور ہر معنی میں مضمر ہے۔ روایت کا تعلق جہاں ایک طرف ماضی سے ہے وہیں وہ حال سے بھی مربوط ہے۔ یہ ایک تسلسل ہے جو ماضی کو حال سے جوڑے رکھتا ہے۔ اسی لحاظ سے ادیب کی اپنی زبان، ادبی ہئیتیں، اصول، تراکیب، رسومات اور وہ مختلف تہذیبیں جن کا تعلق ماضی سے ہے روایت کا حکم رکھتی ہیں۔



روایت چونکہ ایک زندہ اور فعال تسلسل سے عبارت ہے اسلئے اس میں تازہ بہ تازہ نو بہ نو کا تصور بھی پنہاں ہے۔ ہر بڑا یا منفرد شاعر روایت کو زندہ حقیقت اور ایک نامیاتی وجود کے طور پر قبول کرتا ہے۔ وہ اسے رد بھی کرتا ہے اور قبول بھی کرتا ہے۔ مگر اس کی قبولیت میں نقل و تقلید کا پہلو شامل نہیں ہوتا۔ وہ اسے جتنا قبول کرتا ہے اس سے زیادہ اپنے تجربے اور جدت پسندی سے اس کی توسیع کر دیتا ہے اس طرح روایت محض قبول کرنے کا نام نہیں بلکہ وہ پورا ایک عمل ہے جو کہ اخذ کرنے اور واپس لوٹانے سے عبارت ہے۔ ایک صحت مند روایت ہمیشہ ہر دور کے مطابق اپنے آپ کو بدلتی اور ڈھالتی رہتی ہے۔

روایت پرست شاعروں میں ظفر علی خاں، سیماپ اکبر آبادی، جوش ملیح آبادی، ساغر نظامی، حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، میکس اکبر آبادی، سکندر علی وجد، روش صدیقی، جمیل مظہری، علی اختر حیدر آبادی، مسعود علی ندوی، اختر انصاری اور ملکوک چند محروم وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں جن کا تخلیقی دور خاصا طویل تھا اور جو ۱۹۴۷ء سے قبل ہی ملک گیر شہرت حاصل کر چکے تھے ترقی پسند تحریک کے زیر اثر ان کے یہاں کافی تبدیلیاں واقع ہوئیں لیکن یہ تبدیلیاں موضوعاتی سطح پر ہوئیں، لسانی اور ہنسی سطح پر ان کے تجربات بڑی تبدیلیوں کو جنم نہیں دے سکے۔

اردو شعروادب میں بیسویں صدی کے اوائل ہی سے رومانیت کا رجحان بھی فروغ پانے لگا تھا جسے ہمارے ناقدین نے اصلاحی تحریک کی خشکی اور عقلیت پسندی کے خلاف رد عمل قرار دیا ہے۔ اقبال، جوش، اختر شیرانی اور عظمت اللہ خاں کی شاعری میں رومانی رجحان کے گہرے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ جوش اور اختر شیرانی کی شاعری میں بغاوت کا نمایاں پہلو نام نہاد اخلاقی اور سماجی اقدار کے خلاف ایک قسم کا رد عمل ہی ہے۔ رومانوی شعرا نے قومی تحریک کے عروج کے زمانے میں آنکھیں کھولی تھیں اس لئے ان کے کلام میں حب الوطنی، جذبہ قومیت اور آزادی کی تڑپ شدت کے ساتھ نمایاں ہوئی ہے۔ بالخصوص جوش اور چکبست کے یہاں جذبہ حریت بے حد والمانہ انداز میں ابھرا ہے۔



ظفر علی خاں اور شبلی نعمانی کی قوی دلی نظموں میں بھی بھڑونی تسلط اور استبداد کے خلاف زہدست احتجاج ملتا ہے۔ بقول سید احتشام حسین۔

”نئے اور پرانے کی شکل ایک خاص طرح کے موڑ پر آپہنچی تھی اور ادبی فکر کا انداز بدل رہا تھا جو شاعر نے رجحانات کو پوری طرح تسلیم کرنے میں تامل کرتے تھے، وہ بھی تبدیل ہونے والے حالات کا بہت کچھ اثر محسوس کر رہے تھے۔ اس عہد میں بیشتر شعرا ایسے ہیں جنہیں نہ تو پرانا کہا جاسکتا ہے، نہ تو نیا۔ انہوں نے نئے ماحول کو سمجھنے کی سعی کی، مگر ان قدروں کو ٹوڑنے سے معذور رہ گئے جو آزاد حالی کے زمانے میں بن گئی تھیں۔“ ۱۔

اس دور میں غزل کے نمائندہ شاعروں میں آرزو لکھنوی، صفی لکھنوی، جگر مراد آبادی، فانی بدایونی، حسرت موہانی، فراق گورکھپوری، تموک چند محروم اور اثر لکھنوی وغیرہ کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں جو کسی حد تک روایتی غزل کے علم بردار کے جاسکتے ہیں لیکن یہ روایت امیر مینائی والی روایت سے بہت مختلف ہے کیونکہ ان شاعروں نے غزل کے وقار کو بحال کیا۔ ان کی غزلوں میں مضامین کے اعتبار سے نیا پن تھا۔ بحیثیت مجموعی ان کے یہاں روایت شکنی کے بجائے روایت کی توسیع کا عمل ملتا ہے۔

اس دور کے بعض شعرا نے اپنی شاعری میں ہنستی سطح پر کچھ تجربات بھی کیے ہیں ان میں حفیظ جالندھری، عسکرت اللہ خاں، اختر شیرانی، عبدالرحمان بجنوری، سید مطلبی ہاشمی اور رسا فرنگی کے علاوہ گیت نگاری کے سلسلے میں مقبول حسین احمد پوری، اندرجیت شرما اور افسر میرٹھی کے نام بھی لئے جاسکتے ہیں۔ علاوہ ازیں بعض شاعروں نے انگریزی نظموں کے تراجم کے ذریعے چند نئی ہنستوں کو متعارف کرایا جن سے تحریک پاکر ہمارے کئی شاعروں نے ہنستی اور لسانی دونوں سطحوں پر تجربات کیے۔ انگریزی عروض کے صوتی



نظام اور ہندی حوض سے بھی استفادہ کیا گیا۔ اور ہندی آمیز زبان بھی استعمال کی جانے لگی۔ اس سلسلے میں حکمت اللہ خان، مطلبی فرید آبادی، عبدالرحمن بجنوری، تصدق حسین خالد، اور خواجہ دل محمد کی کوششیں قابل ذکر ہیں۔ اسی دور میں مختصر نظم نگاری کو بھی رواج ملا۔

اردو شاعری میں یہ سب آوازیں نئی تھیں۔ ان شاعروں کے لب و لہجے میں تازگی اور موضوعات میں نیا پن تھا۔ ان کے تجربات بھی ہماری شاعری کے لئے بالکل نئے تھے ان میں ایک قسم کا توازن بھی تھا جو فکر اور فن دونوں سطحوں پر نظر آتا تھا اس دور کے شاعروں نے خود کسی بغاوت کی علبرواری نہیں کی تاہم انجمن ترقی پسند مصنفین اور حلقہ ارباب ذوق کے شاعروں کے لئے زمین ضرور ہموار کر دی۔

روایت و جدت کے امتزاج کے علاوہ دوسرا رجحان وہ ہے جس کے آثار تو بہت پہلے سے نظر آرہے تھے لیکن وہ نمایاں طور پر ۱۹۳۶ء کے آس پاس ترقی پسند ادبی تحریک کی شکل میں ابھر کر سامنے آیا جس کے تحت اردو میں نظریاتی شاعری کا آغاز ہوا اور ادب کو محض تفریح طبع کا ذریعہ سمجھنے والا نظریہ باطل قرار پایا۔ ترقی پسند نظریے نے ادب کا مقصد یہ گردانا کہ وہ نہ صرف زیر دستوں، اجیروں، بھوکے ننگے اور دبے کچلے انسانوں کو اپنا موضوع بنائے۔ بلکہ انہیں دعوت انقلاب بھی دے تاکہ حقیقی سطح پر ایک بہتر، پرسن اور حسین سماج کی تشکیل ممکن ہو گویا امید ور جا اور ایک بہتر مستقبل کا خواب اس نظریے کی بنیاد میں شامل ہے۔

ترقی پسند تحریک سے وابستہ بعض شعرا نے انقلاب اور بغاوت کو محض نعرہ بنا کر پیش کیا جس میں احتجاج کے بجائے دہشت انگیزی نظر آتی ہے کیونکہ ان کی تخلیقات میں تعمیر سے زیادہ تخریب پر زور ملتا ہے۔ شہاب طبع آبادی، شمیم کہانی، وقار انبالوی اور تنق الہ آبادی (مصطفیٰ زیدی) کی اکثر نظمیں اسی رجحان کی آئینہ دار ہیں۔ صف اول کے ترقی پسند شعرا مثلاً سردار جعفری، معین احسن جذبی، مجاز ردولوی، جاں نثار اختر اور مخدوم محی الدین وغیرہ کی تخلیقات میں بھی اس رجحان کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں جو غالباً کارل



مارکس کے خوئی انقلاب کے تصور کا نتیجہ ہیں۔ ترقی پسندی کے زیر اثر ہی اس دور میں حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کے رجحانات کو بھی فروغ ملا لیکن ان دونوں کے درمیان اس فرق کو بہت کم لوگوں نے سمجھا کہ حقیقت نگار زندگی کا کلی نقشہ پیش کرتا ہے۔ جب کہ فطرت نگار حقیقت کے محض ایک جز کی تفصیل پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔ حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کے نام پر ایک طرف نفسیات کے ذریعے 'داخلیت' ابہام اور جنسی موضوعات کے اظہار نے فروغ پایا تو دوسری طرف مارکسی نظریات کے حوالے سے عورت کی آزادی کا نعرہ بلند ہوا۔ مجاز 'ساحر' مخدوم 'جاں نثار اختر اور کیفی اعظمی وغیرہ نے اپنی شاعری میں عورت کا ایک نیا تصور پیش کیا جو زندگی کے ہر مرحلے میں مرد کی شریک و ہم سفر ہے۔ جو حسن و تقدس کا پیکر ہے۔

ترقی پسند شاعری کو عام طور پر باغیانہ اور بلند آہنگ شاعری کہا جاتا ہے لیکن اس میں نہایت لطیف اور نازک جذلوں کا فنکارانہ اظہار بھی ملتا ہے۔ جس میں رومانی لے بھی ہے، ہجو وصال کی کیفیات بھی ہیں اور سوز و گداز بھی ہے۔ علاوہ ازیں ترقی پسند شاعری میں طبقاتی شعور کا اظہار بھی ملتا ہے گو کہ اس قسم کی بیشتر نظمیں پروپیگنڈے کی مثال بن کر رہ گئیں تاہم ان کے درمیان قلیل تعداد میں ہی سہی لیکن اچھی اور بہت اچھی نظمیں بھی مل جاتی ہیں جن میں طبقاتی کشمکش بڑی فنکاری کے ساتھ نمایاں ہوئی ہے۔ ترقی پسند شعرا نے ایک طرف جنگ اور سامراجیت کی مخالفت میں نظمیں لکھیں، دوسری طرف عالم انسانیت کو امن کا پیغام بھی دیا اور استحصال، قحط، افلاس، بے روزگاری، سماجی نابرابری، بے انصافی، مذہبی تفریق وغیرہ ایسے مسائل و موضوعات کو بھی اپنی تخلیقات میں نہایت مخلصانہ انداز میں پیش کرنے کی سعی کی۔ ممتاز ترقی پسند شاعر و ناقد سردار جعفری کے نزدیک:

”ترقی پسند تحریک کا وہ ادب جو وقتی ضرورت کے تحت لکھا گیا تھا تاریخ کا حصہ ہے اور وہ ادب جو زندہ ہے اور زندہ رہے گا۔ تاریخ ادب کا عظیم کارنامہ ہے اور کوئی استدال اسکو مٹا نہیں سکتا۔



مستقبل کی راہوں میں یہ ادب مشعل راہ ہوگا۔ لوگ ساتھ آتے رہیں گے اور کارواں بنتا رہے گا اور پرورش لوح و قلم ہوتی رہے گی۔ ۱

اس دور کا تیسرا اہم رجحان ہیئت اور اسلوب کے تجربوں سے عبارت ہے جس کا آغاز بیسویں صدی کی تیسری دہائی کے قریب ہوتا ہے استازا، نظم معری اور نظم آزاد کے فارموں کو اختر شیرانی، میراجی، ن۔ م راشد اور تصدق حسین خالد کے ذریعے کافی فروغ حاصل ہوا۔ راشد، میراجی، خالد، تاثیر، ضیاء جالندھری، مجید امجد، مخمور جالندھری، یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیقی وغیرہ ایسے نئے شاعروں نے ترقی پسند شعراء کے برخلاف اپنے تخلیقی عمل میں ہیئت اور اسلوب کے تجربوں کو ترجیح دی۔ ہیئت اور اسلوب کے ان پرستاروں میں سے بیشتر حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ ہیں جس نے بقول ن۔ م راشد :

”نہ صرف ادبی تجربات اور زبان و بیان، ہیئت اور افکار کی ہر جدت کی طرف پیش قدمی کی ہے بلکہ زندگی کو، اس کے ہر پہلو سے سمجھنے اور سمجھانے کی خواہش پر بھی عمل کیا ہے۔“ ۲

حلقہ ارباب ذوق اور اس سے متاثر شاعروں نے موضوعات کے ضمن میں حدود قائم نہیں کیے اور نہ ہی کسی خاص ہیئت یا اسلوب کے استعمال پر اصرار کیا۔ ان کے تجربات میں موضوعاتی تنوع، اسالیب کی رنگا رنگی، ترکیب کی جدت، الفاظ کے انتخاب میں انوکھا پن، تکنیک میں جدت آفرینی اور قابل قبول ابہام پاتا جاتا ہے۔ بعض شعراء نے کہیں کہیں انتہائی ذاتی علامتوں کا استعمال بھی کیا ہے جسکی وجہ سے ان کی کچھ نظمیں پیچیدہ اور گجنگلک بھی ہو گئی ہیں۔ ان سب کے باوجود یہ شعرا ایک نئی فنی جمالیات کی بنیاد رکھنے والوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ اردو شاعری میں اجتماعیت کا آغاز ترقی پسندوں سے

۱۔ سردار جعفری : ترقی پسند تحریک کی نصف صدی : دہلی ۱۹۸۷ء ص ۲۷۔  
۲۔ سرمای، شعرو حکمت (حیدر آباد) ن۔ م



ہوتا ہے تو انفرانت کی تلاش حلقہ اربابِ نقد کے شعرا سے عبارت ہے۔

اس دور کے جدید شاعروں میں ن۔م راشد اور میراجی نمایاں ترین نام ہیں۔ ان کے علاوہ دیگر شاعروں کی تخلیقات میں بھی فرسودہ اقدار سے بغاوت اور خارجیت کے مقابلے میں داخلیت کا میدان زیادہ نظر آتا ہے۔ ان کی نظموں کی ہیئت، تکنیک اور اسلوب میں بھی نیا پن ہے مگر راشد اور میراجی کی شاعری میں فنی بصیرت اور فنی تکمیل کی جو صورت ہے وہ ان کے دیگر معاصرین کے یہاں کم ہی دکھائی دیتی ہے۔ ان رجحانات میں سے بعض کا تو آغاز ہی میراجی سے ہوتا ہے۔ مثلاً فرانس کے علامتی شاعروں کے زیر اثر ہمارے یہاں جس ابہام اور ”سریت“ نے جگہ بٹائی وہ بالکل نئی چیز تھی۔ پھر علامتی شاعری کے بطن سے جن مسائل نے جنم لیا ان میں شعور و لا شعور، تخلیقی ابہام دروں بینی اور داخلیت وغیرہ خصوصیت سے قائل ذکر ہیں۔ علاوہ ازیں میراجی نے جنسی معاملات کو بھی اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا اور انہیں کمال فنکاری سے علامتی پیرائے میں پیش کیا۔ یہ ساری باتیں ترقی پسندوں کے یہاں ایک طرح سے ممنوعات کا درجہ رکھتی تھیں۔ لہذا انہوں نے میراجی اور ان کے ہم نواؤں کو انحطاط پسند اور رجعت پسند قرار دے کر ان کی سخت مخالفت کی۔ میراجی درحقیقت جدید شاعری کے ایک اہم ستون کا درجہ رکھتے ہیں۔ وہ ہر لحاظ سے جدید تھے اور جدیدیت کا ایک واضح تصور ان کے ذہن میں موجود تھا۔ محض ہیئت کی جدت ان کے نزدیک زیادہ بامعنی نہیں تھی۔ بلکہ وہ موضوع اور ہیئت کی وحدت کے قائل تھے اور اسی کے ساتھ ساتھ شاعر کے اندازِ نظر کو بھی اہم تصور کرتے تھے۔ انہوں نے اپنی نظموں میں غزل کی مقبول عام لفظیات سے مکمل طور پر گریز کر کے لوک ادب اور ہندی گیتوں کے لفظیات کو نہایت فنکاری سے اپنایا اور اس طور اردو نظم کو ایک نئی تخلیقی زبان دینے کی سعی کی ہے۔

ن۔م راشد جدید اردو شاعری کے دوسرے اہم ستون ہیں میراجی کے برخلاف راشد کے لہجے کی بلند آہنگی ان کی نظموں کی اولین شناخت قرار پاتی ہے۔ راشد کے یہاں موضوعات کی بھی وسعت ہے۔ سیاسی، سماجی، معاشی اور ذاتی سبھی موضوعات ان کی



تخلیق کا حصہ بنے ہیں۔ غلامی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے وطن عزیز سے ازحد محبت اور غیر ملکی غاصب حکمرانوں کے خلاف غم و غصے کا اظہار راشد کی نظموں میں بے حد منفرد انداز میں ہوا ہے۔ ان کی نظموں میں غم و غصے کے علاوہ بڑی بے باکی اور باغیانہ رویہ ملتا ہے۔ اور کئی جگہ شکست خوردگی بھی نمایاں نظر آتی ہے۔ بحیثیت مجموعی ن۔م۔ راشد کو اردو شاعری میں اقبال کے سلسلے کی ایک اہم کڑی قرار دیا جاسکتا ہے۔

جدید اردو شاعری کے پس منظر پر روشنی ڈالنے کے بعد جدیدیت کے مضمرات کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے کیونکہ جدید طرز اساس کی تشکیل میں انیسویں اور بیسویں صدی کے مقبول عام نظریات، مختلف افکار و تصورات مغرب کی ادبی اور لسانیاتی تحریکات و رجحانات کے علاوہ جدید تہذیبی، سائنسی اور صنعتی و تکنیکی ترقی کا بھی زبردست حصہ رہا۔ جدید اردو شاعروں میں اکثریت ان کی رہی ہے جو نئی تعلیم سے بہرہ ور تھے اور اپنی زبان و ادب اور اس کی تحریکات و رجحانات کے ساتھ ساتھ مغربی زبان و ادب اور وہاں کی مختلف تحریکات و رجحانات سے واقف تھے ان میں سے کئی لوگ مغربی زبانیں جانتے تھے اور ان زبانوں کے ادب کا مطالعہ بھی کرتے تھے وہ ادب کے علاوہ مغرب کے مختلف علوم و فنون سے بھی دلچسپی رکھتے تھے۔ لہذا ان کا مغربی اثرات سے گریز کسی صورت ممکن نہ تھا۔

اردو ادب پر سب سے گہرا اثر ڈالنے والا تصور فلسفہ اشتراکیت یا مارکس ازم ہے جو ایک ہمہ گیر قوت کا حامل ہے۔ ترقی پسند ادبی تحریک کا سارا دار و مدار اسی پر رہا ہے مارکس ازم دراصل ایک سیاسی فلسفہ ہے جس کے زیر اثر چلنے والی یہ تحریک بھی کسی نہ کسی حد تک سیاسی نوعیت کی حامل رہی ہے۔ جس پر کمیونسٹ پارٹی کا غلبہ تھا۔ اسی لئے ترقی پسند مصنفین کے بھی کچھ حدود قائم ہو گئے جن سے باہر قدم رکھنے والوں پر رجعت پرستی، فراست اور زوال پسندی وغیرہ جیسے الزامات عائد کیے جاتے تھے۔ ترقی پسندوں کا بنیادی سروکار موضوعات و افکار سے تھا لہذا ان کی تحریک کے زیر اثر اجتماعیت اور تقسیم کو زیادہ فروغ ملا۔ دوسرے یہ کہ اپنی تخلیقات کے ذریعے ان کی گفتگو عوام سے تھی اسی لئے لسانی، اسلوبی اور ہئیتی تجربات کو غیر ضروری تصور کرتے ہوئے انہوں نے ان چیزوں



میں زیادہ توجہ بھی صرف نہیں کی۔ جس کے نتیجے میں ترقی پسند شاعری بہت جلد خود کو دہرانے کے عمل میں مبتلا ہو گئی اس میں بڑی حد تک یکسانیت اور سپاٹ پن پیدا ہو گیا اور بالا آخر وہ اپنی دلچسپی اور اثر کھونے لگے۔ ادھر بڑھتی ہوئی ادعائیت نے اسے مزید نقصانات سے دوچار کیا۔

فلسفہ اشتراکیت کے بعد اردو شعر و ادب پر جس نے گہرا اثر ڈالا وہ فرامد کا نظریہ ہے جو انسان اور اس کے باطن سے متعلق ہے ویسے یہ دونوں نظریات ایک دوسرے کی ضد تو قرار نہیں دیئے جاسکتے۔ تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ مارکس ازم سے متاثر فنکاروں کے نزدیک اجتماعیت کو زیادہ اہمیت حاصل رہی اور فرامد سے متاثر فنکاروں نے انفرادیت کو ہی سب کچھ مان لیا۔ ظاہر ہے کہ دونوں کے درمیان ایک بعد مشرقین تو ہے ہی کیونکہ اجتماعی مسائل و موضوعات پر خصوصی توجہ مرکوز کرنے کی وجہ سے ترقی پسند مصنفین زندگی کے خارجی پہلوؤں اور ان سے وابستہ سیاسی، سماجی اور اقتصادی مسائل پر زیادہ زور دینے لگے اور اپنی فکر کے اس دائرے کی توسیع کرتے ہوئے مقامی سے قومی اور پھر قومی سے بین الاقوامی مسائل و موضوعات تک پہنچ گئے اور ان کے برعکس فرامد کے نظریے سے متاثرہ مصنفین نے انفرادیت پسندی کا شعار اختیار کیا اور اس کے زیر اثر فرد کے داخلی جذبات و احساسات، وجود کے تجربات اور جزیاتی و نفسیاتی پیچیدگیوں کو اپنے فن میں جگہ دی اور چونکہ ہر ایک فرد جداگانہ فکر و احساسات اور جداگانہ طرز رکھتا ہے اور اس کا ہر رد عمل بھی دوسرے سے کسی قدر مختلف ہوتا ہے لہذا اس کے اظہار میں بھی انفرادیت جھلکتی ہے جو طرز و اظہار اور زبان و بیان کی سطح پر بھی دکھائی دیتی ہے۔ ترقی پسند مصنفین نے اس نفسیاتی تکتے کو شعوری طور پر نظر انداز کرنے کی سعی کی جس کے نتیجے میں ان کے طرز و اظہار اور زبان و اسلوب میں یکسانیت پیدا ہو گئی جب کہ جدید شاعروں نے اس کی اہمیت کو سمجھ کر اسے سنجیدگی سے برتنے کی کوشش کی بلکہ اسے اپنے لئے مشعل راہ بنالیا۔ ویسے اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ دونوں طرف کے بیشتر فنکاروں نے ایک دوسرے کی راہوں سے صرف نظر کر کے محض اپنی اپنی راہوں کو



ہی پوری حقیقت تسلیم کرنے کی بھول کی جس کی وجہ سے وہ ادعائیت اور انتہا پسندی کے شکار ہو گئے لیکن محدودے چند جن فنکاروں نے اس معاملے میں ضبط و توازن کا ثبوت دیا وہ ثابت قدم رہے۔

جدید اردو شعر و ادب پر اثر انداز ہونے والے مغربی فلسفوں میں وجودیت کا نام بھی خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہے جو دوسری جنگ عظیم کے بعد مغرب سے ابھر کر سامنے آیا۔ محمد علی صدیقی کے بقول :

”1947 کے بعد سارتر نے ہمارے ادب پر سے اور ہمارے ادب پر ہی کیا۔ موقوف ہے شاید دنیا کے ہر ”خارج ہیں ادب پر ان مٹ نقوش مرتب کئے ہیں۔ آپ کسی بھی ادبی رسالے میں شامل تخلیقات پر نظر دوڑائیں، ادبوں کی غالب اکثریت ”وجودیت“ کے سحر میں گرفتار نظر آتی ہے صرف یہ اندازہ لگانا باقی رہ جاتا ہے کہ فلاں اس حد تک وجودی ہے اور فلاں اس حد تک وجودی طرز احساس تک شدت اور کومٹ منٹ کی ضرورت یا کومٹ منٹ کی معیشت کے بارے میں بحث خواہ ڈاں پال سارتر کے صحن کے اس طرف کے بارے ہو رہی ہے یا اس طرف، سارتر ہر صورت میں حوالہ ٹھہرتے ہیں، خواہ فکر و خیال کی بیروقوں کی روشنیاں کسی جانب بھی ضوفشانی کریں پر ہمیں ہر طرف سارتر کا روشن جھلکتا چہرہ نظر آتا رہے گا کہ وہ ایک ایسا آفاقی دماغ تھا جو انسانیت کو ملکوں خطوں اور منطقوں میں تقسیم کرنے کا قائل نہ تھا سارتر نے انسانی کرب پر جس بلند آہنگی روشن خیالی اور درد مندی سے سوچا ہے اور وہ جس سرعت کے ساتھ اپنے جیتے جی ”موت پر قابو پا کر“ عظیم مفکروں کی صف میں اکھڑا ہوا ہے وہ تاریخ فکر و فن کا ایک یادگار باب ہے سارتر نے ساری عمر نوآبادیاتی تسلط کے خلاف آواز اٹھائی۔ اس نے اپنی قوم کے ظالم حکمرانوں کی جھڑکیاں سنیں، وطن دشمنی کی پھبتیاں سنیں لیکن وہ اس خیال کا



پر جوش و کھل تھا کہ انسانیت سے محبت ہی سب سے اعلیٰ وارفع  
جذبہ ہوتا ہے اور اس جذبے کے مقابلے میں باقی سارے  
دوسرے جذبے کمتر ہیں۔“ ۱

وجودیت کوئی ایسا نظام فکر نہیں ہے جو اپنے آپ میں مکمل واحد اور حتمی ہو اس کی  
تفہیل میں عقیدے اور تخلیقی فکر کا دخل ہے اس لیے اصل میں یہ ایک تخلیقی فلسفہ ہے  
جس کے آثار ماضی بعید سے لے کر جدید ادوار تک کے تخلیق کاروں میں بڑی آسانی  
سے دیکھے جاسکتے ہیں۔ وجودی مفکرین کے نزدیک انسانی وجود کی حیثیت اساسی و مرکزی  
ہے اگرچہ وجودیت کا لفظ سب سے پہلے 1929 میں ہائن من نے استعمال کیا تھا۔ مگر  
وجودیت کی ایک بے حد موثر اور قوی آواز کیرگیٹارڈ کی تھی جسے وجودیت کا پیش رو بھی  
کہا جاتا ہے۔ اگرچہ وجودیت اور مارکس ازم میں کئی بنیادی اور نوعی اختلافات ہیں تاہم  
وجودی فکر پر مارکس ازم کی تعلیمات کے گہرے اثرات ہیں بالخصوص ڈی پال سارتر کے  
افکار و تصورات پر تو مارکس کے اثرات بے حد واضح نظر آتے ہیں۔

وجودیت کا عمیق مطالعہ کیا جائے تو اس میں چار طرح کے مفکرین سے ہمارا واسطہ  
پڑتا ہے پہلی قسم میں دوستوفسکی اور فرانزر کا فکا وغیرہ وجود یمن آتے ہیں جو بنیادی طور پر  
تخلیق کار ہیں اور وجودی فکر ان کی تخلیقات میں جاری نظر آتی ہے۔ دوسرے قسم کے  
وجود یمن میں کیرگیٹارڈ، یاسپرس مارسل وغیرہ ہیں جن کی فکر میں وجودی رجحان کے  
باوصف دینیات اور اخلاقیات کا غلبہ ہے۔ تیسری قسم کے وجود یمن میں سارتر اور کامو  
جیسے مصنف ہیں جو ملحدانہ تصورات کے حامل ہیں اور چوتھی قسم ان وجود یمن کی ہے جو نہ  
خدا پرستی کی تلقین یا دعویٰ کرتے ہیں اور نہ ہی وجود باری سے انکاری ہیں۔

جدید شاعری میں جس انسانی کرب اور تنہائی کا حوالہ ملتا ہے اس کے سلسلے وجود یمن  
کے تصورات سے ملتے ہیں۔ ہیڈگر اور سارتر کے نزدیک حیات ایک عدم سے دوسرے

۱۔ محمد علی صدیقی : افق دانش کی روشن کثیر (مضمون) ادب فلسفہ اور وجودیت : مرتبہ : شیماء



عدم تک کے سفر سے عبارت ہے جس سے زندگی کی بے معنیت کا تصور بھی ابھرتا ہے۔ کامو انحراف اور بغاوت کے ذریعے اس بے معنیت کو بامعنی بنانے کی بات کرتا ہے جب کہ سارتر کے نزدیک مقصد کی تلاش زندگی کے بے معنی ہونے کا ایک جواز ہے۔ جدید شاعری میں بے مقصدیت، بے معنیت، احساس مرگ اور خواہش مرگ وغیرہ جیسے موضوعات ہیڈ گر، سارتر اور کامو کے افکار و تصورات سے ماخوذ قرار دیئے جاتے ہیں۔

جدید شاعری کے فکری مضمرات کے بعد جب ہم ان فنی میلانات کا مطالعہ کرتے ہیں جن کے زیر اثر اردو ادب جدید شعری اسالیب سے متعارف ہوا تو واضح ہوتا ہے کہ ان کا سرچشمہ بھی مغرب ہی ہے جہاں ان میں سے اکثر میلانات نے باقاعدہ تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ ان میں کچھ ایسے میلان بھی ہیں جو پران تو کسی ایک ملک میں چڑھے لیکن دیکھتے ہی دیکھتے پورے یورپ میں پھیل گئے۔ یہاں اس کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ ایسا شاذ ہی ہوا ہے کہ ان مغربی فلسفہ و نظریات اور میلانات سے اردو شعرو ادب نے براہ راست اثرات قبول کئے ہوں تاہم یہ حقیقت ہے کہ ہمارے مصنفین کی فکر و احساس میں یہ عناصر غیر شعوری طور پر یا پھر از خود پیدا ہوتے گئے ہیں۔

اردو شعرو ادب کی تاریخ میں 1947 سے 1957 تک کا دور ایک سمت ترقی پسند تحریک کے عروج و مقبولیت اور پھر زوال پذیری کا دور ہے تو دوسری سمت یہی جدیدیت کا عبوری دور بھی ہے جس کی تشکیل و تکمیل میں دونوں غیموں کے قلم کاروں کا حصہ رہا ہے۔ دراصل ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں کی حیثیت لازم و ملزوم کی سی ہے۔ دونوں ہی غیموں کے شعرا کے یہاں بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ آئی ہوئی تبدیلیوں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ اردو میں آزاد نظم کو فروغ دینے کے لئے بھی دونوں طرف کے شاعروں نے نہایت جوش و خروش اور خلوص جذبات سے کام لیا ہے۔ ہیئت اور اسلوب کے تجربے بھی دونوں طرف خلوص نیت کے ساتھ ہوئے ہیں۔ نئی لفظیات، نئی امجری اور علام کے استعمال میں بھی ان میں اشتراک نظر آتا ہے۔ لیکن اگر ہم دونوں طرف کے شعرا کو ان کے باہمی اشتراک کے بجائے اختلاف سے شناخت کرنے کی سعی کریں تو جو بات نمایاں



نظر آئے گی وہ ترقی پسندوں کی کیونٹ نظریات و سیاست سے گہری وابستگی ہے جس نے انہیں موضوعات کے انتخاب کے معاملے میں مکمل آزادی سے محروم رکھا اور اجتماعیت، خارجیت، اور وضاحت کو انفرادیت، داغلیت اور رمزیت پر ترجیح دینے کا درس دیا۔ ان کے برعکس جدیدیت پسندوں نے نہ صرف یہ کہ مکمل آزادی کے ساتھ موضوعات منتخب کئے بلکہ انفرادیت، داغلیت اور رمزیت سے بھی خوب خوب کام لیا اور اپنے فن کو مقصدیت پر قربان کرنے سے گریز کیا اور اسی سبب سے نئے ہتھی تجربے بھی زیادہ کئے کہ محض اظہار محض مروجہ اسالیب پر قانع رہ سکتا ہے نہ پوری طرح سے نمود کر سکتا ہے۔

اہل وطن نے غیر ملکی حکومت سے آزادی کا جو خواب دیکھا تھا وہ آزادی کے بعد ہونے والی بدترین سیاسی اور سماجی صورت حال نے پارہ پارہ کر دیا۔ شکست خواب کی اس کیفیت کا تخلیق اظہار فیض احمد فیض، سروار جعفری، اختر الایمان، مخدوم محی الدین، احمد ندیم قاسمی، ناصر کاظمی، عبد المجید بھٹی، مختار صدیقی، مجید امجد، کیفی اعظمی، وامق جونیوری، حامد عزیز مدنی اور فارغ بخاری وغیرہ کی نظموں اور غزلوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ فسادات اور آزادی کے خلاف رد عمل کے علاوہ عبوری دور کے شاعروں کا ایک اور مشترکہ موضوع امن عالم بھی ہے جس پر ترقی پسند اور جدید شاعروں نے چند یادگار نظمیں تخلیق کیں۔

اس دور میں چند اہم ادبی مسائل بھی درپیش آئے جن پر رسائل و جرائد اور ادبی مجلسوں میں بحث و مباحثے بھی ہوتے رہے۔ ان میں ادب اور سیاست، ادب اور صحافت، ادب اور پروپیگنڈہ، ادیب کی انفرادیت، اظہار خیال کی آزادی کا مسئلہ، ادب اور فحاشی، وغیرہ کے علاوہ ادب میں جمود، اردو کی ادبی روایت، روایت کی ضرورت و اہمیت، اسلامی ادب، غزل کا احیاء، اور غزل میں میر کے اسلوب کی تجدید وغیرہ خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ واضح رہے کہ ان میں سے بیشتر مسائل و مباحث نے جدیدیت پسندوں (بالخصوص محمد حسن عسکری) کے مضامین سے جنم لیا تھا۔ عبوری دور کے ان مباحث نے ہمارے تخلیق کاروں کو نہ صرف متاثر کیا بلکہ کسی حد تک ان کی رہنمائی بھی کی جس کے نتیجے میں پچھلی



غلطیوں کے ازالے کی سعی بھی کی مگر لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ اسی دور میں غزل کا احیاء ہوا جسے ایک ناکارہ اور فضول صنف خن قرار دے کر ترقی پسندوں نے تقریباً نظر انداز کر دیا تھا۔ اسی کے ساتھ ساتھ ان روایتی اصناف خن کے امکانات کو پھر سے آزمایا جانے لگا، جنہیں تقریباً ترک کر دیا گیا تھا۔ غزل کی طرف شاعروں کی مراجعت اور جس کے نتیجے میں نئے دور میں اس صنف کی مقبولیت ایک حیرت انگیز بات ہے۔ خالص غزل گو شعرا کے دوش بہ دوش بہت سے نظم گو شعرا پر بھی غزل کے جادو نے اثر کیا اور انہوں نے بھی صنف غزل میں قابل قدر کام سرانجام دیا۔ اس دور کی غزل میں داغیت کے رجحان کو بھی فروغ ملا اور میر کے لہجے کی تقلید عام ہوئی۔

آزادی کے بعد اپنی تخلیقی کاوشوں کی بنیاد پر ابھرنے والے کئی شاعروں نے گو کہ اپنی پہچان 1960 سے پہلے ہی بنانی شروع کر دی تھی لیکن ان کی واضح شناخت ساتویں دہائی میں اس وقت قائم ہوئی جب جدیدیت ایک ادبی تحریک کی شکل میں شدت کے ساتھ ابھر کر سامنے آئی۔ جدیدیت کے ان نمائندہ شاعروں میں فیض الرحمان، منیر نیازی، ظلیل الرحمان اعظمی، وحید اختر، وزیر آغا، محمود ایاز، راہی معصوم، رضا، شاذ، تمکنت، سلیمان اربیب، حسن شبیر، قاضی سلیم، باقر ممدی، عمیق حنفی، بلراج کومل، شفیق فاطمہ، شعری، عزیز قیسی، بشر نواز، اختر احسن، ساجدہ زیدی، شہاب جعفری، حمید الماس، کرشن موہن، مظہر امام، مفتی تبسم، حکیم یوسف حسن خاں، ساقی فاروقی، شہریار، زاہد ڈار، عباس اطہر، کماریپاشی، مخدوم سعیدی، گوہر نوشاہی، افتخار جالب، احمد ہمیش، عادل منصور، انیس ناگی، سلیم الرحمان، اعجاز احمد اور ندا فاضل وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان کے بعد ابھرنے والی نسل کے شاعروں میں نمیدہ ریاض، مسعود منور، صادق، عتیق اللہ، مصحف اقبال، تو مصنی، کشور ناہید، عین رشید، علیم اللہ حالی، یعقوب راہی، ظلیل مامون، شاہد مایلی، ظلیل تنویر، نسرین انجم بھٹی، ثروت حسین، مظفر ارج، اصغر ندیم سید، صلاح الدین پرویز، افضل احمد سید، شمیم انور، عبداللہ کمال، علی ظہیر، سلیم شہزاد، پرت پال سنگھ، بیتاب، چندر بھان خیال، آشفہ چنگیزی، حسن عباس رضا، شائستہ حبیب، سارا گلشن اور محمد اظہار الحق وغیرہ چند



اہم نام ہیں۔

چھٹی دہائی میں نمایاں ہونے والے جدید شاعروں کی ذہنی تربیت راشد، میراجی اور ترقی پسندوں کے زیر اثر ہوئی تھی تاہم ان شعرا نے ایک طرف میراجی کی ابہام پرستی سے دیدہ دانستہ گریز کیا تو دوسری طرف ترقی پسندوں کی نعرے بازی اور ادعائیت سے اپنا دامن بچا کر ضبط و توازن کی راہ اختیار کرنے کی سعی کی جو اردو شاعری کی زندہ روایت سے منسلک تھی لیکن ان کے دوش بدوش محدودے چند ایسے شاعر بھی ابھرے جنہوں نے شعوری طور پر اس روایت سے انحراف و انتطاع کی کوشش کی جس کے نتیجے میں وجود میں آنے والی نظمیں ”تریل کی ناکامی کا المیہ“ بن گئیں۔ اس موضوع پر بہت بحث و مباحثے ہوئے جن سے واضح طور پر یہ حقیقت سامنے آئی کہ محدودے چند کو چھوڑ کر باقی جدید شاعر اور نقاد تریل و ابلاغ کی ناکامی کو کسی تخلیق کی کامیابی کی بنیاد تسلیم نہیں کرتے بلکہ اسے تخلیق اور تخلیق کار کا نقص اور عجز تصور کرتے ہیں۔

اسی دور میں لامعنویت کے نظریے سے متاثر ہو کر شاعروں نے لایعنی نظموں کو بھی فروغ دینے کی کوشش کی لیکن یہ سلسلہ زیادہ دنوں تک نہیں چل سکا کیونکہ انہوں نے لامعنویت کو زیادہ غور و فکر کئے بغیر محض تھلید اور فیشن کے طور پر اپنانا چاہا تھا لہذا ان کی تخلیقات میں بے معنویت تو خوب ابھری لیکن وہ زندگی کے اس فلسفے سے یکسر عاری تھی جو گہری مقصدیت کا حامل ہوتا ہے اور جس کے پس پشت نئی معنویت کی جستجو کار فرما ہوتی ہے۔

ساتویں دہائی کے جدید شاعروں نے اپنے لئے علاحدہ راہ بنانے کی کامیاب سعی کی۔ مخصوص سیاسی نظریے اور مقصدیت سے انحراف کے علاوہ انہوں نے بندھی نکی تشبیہات و استعارات سے بھی گریز کا رویہ اپنایا اور مروجہ پامال لفظیات سے شعوری طور پر اپنا دامن بچاتے ہوئے ایک نئی شعری زبان ہی نہیں بلکہ ایک نئی شعری جمالیات کی بنیاد رکھی انہوں نے فرسودہ وضاحتی انداز کو ترک کر کے رمزیہ انداز اختیار کیا اور اپنے منفرد تجربات کے اظہار پر توجہ مرکوز کی جس کے نتیجے میں رمزیہ اور انفرادی پیرایہ اظہار



اس دور کا ایک خاص میلان بن گیا۔

ساتویں دہائی کے آغاز سے جدید اردو شاعری میں جو رجحانات نمایاں ہوئے ان میں استعارہ سازی، اسطور نگاری، اسراریت اور علامت نگاری وغیرہ اہم رجحانات ہیں گوکہ ان کے نمونے ہماری شاعری میں اس سے پہلے بھی موجود رہے ہیں لیکن نمایاں رجحان کی شکل میں اس دور سے پہلے کوئی مثال نہیں ملتی اس میں کوئی شک نہیں کہ جدید شاعری میں علامت نگاری کا رجحان میراجی کے اثرات کی توسیع ہے۔ ویسے میراجی کے علاوہ ن۔ م۔ راشد اور فیض احمد فیض کے یہاں بھی علامتوں کا فکارانہ استعمال ملتا ہے۔ ان کے بعد جدید شاعروں میں اختر الایمان، مختار صدیقی، یوسف ظفر، مجید امجد، قیوم نظر اور ضیاء جالندھری اور ان کے بعد عمیق حنفی، باقر صدیقی، وحید اختر، وزیر آغا، بلراج کول، میرنیازی، شہاب جعفری، بشر نواز، مرزا قیسی، سائق قادری، مصطفیٰ زیدی، احمد بخش، انصار جالب، جیلانی کامران، کمار پاشی، عباس امیر، سلیم الرحمن، انیس ٹاگی، صائق، جلیل شہی، عتیق اللہ، عرش صدیقی، نصیدہ، ریاض، حسن عباس رضا، اور افضل احمد مید وغیرہ کے یہاں علامت نگاری کی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔ ان میں میرنیازی، عمیق حنفی، جیلانی کامران، عادل منصوری، عرش صدیقی، کمار پاشی، انصار جالب، امیر نقیس، انیس ٹاگی، صادق، عتیق اللہ اور گوہر نوشانی وغیرہ کے یہاں اسطور نگاری کا رجحان بھی ملتا ہے۔ مذکورہ رجحانات کے دوش بدوش ساتویں دہائی کے شعراء کے یہاں عقیدے کے بازیافت کا رجحان بھی نظر آتا ہے جس کے تحت شاعروں نے اپنے مذہبی عقائد کا اظہار نظموں اور غزلوں میں نہیں کیا بلکہ بعض روایتی اصنافِ سخن مثلاً حمد، نعت، منقبت، ہجمن، سلام، مرثیہ وغیرہ میں بھی طبع آزمائی کی۔ عمیق حنفی کی ”ملتہ الجرس“ اور عبد العزیز خالد کی ”قار قلیط“ اور ”منمننا“ جیسی طویل ترین نظمیں اور نعتیہ قصائد، حضرت امام حسینؑ کی سیرت و احوال پر صدر حسین کی ”چراغ مصطفوی“ عادل منصوری کی منکوم ”سیرت“ اور ”قلم اٹھائے گئے“ وغیرہ ایسی نظمیں اسی رجحان کی یادگار ہیں۔ یہاں اس حقیقت کا اظہار بھی ضروری ہے کہ جدید اردو شاعری میں عقیدے کی بازیافت اور مذہبی



فکر کا یہ رجحان کسی مخصوص مذہبی تصور سے وابستہ نہیں اردو کے جدید شاعروں نے اس معاملے میں بڑی وسیع المشہلی کا اظہار کیا ہے ان کی تخلیقات میں مذہب اسلام، ہندومت، عیسائیت، بدھ مت، اور جین مت وغیرہ کے علائم و استعارات یہاں تک کہ مذہبی افکار کے اثرات بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔

جدید شاعروں نے روایت سے انحراف کے عمل اور نیاہفت کی جستجو میں اردو نظم کے میدان میں معنوی، ہنسی اور لسانی تجربات بھی کیے اور اس طور شعری اظہار کے مختلف امکانات کو بروئے کار لانے کی سعی کی ہے۔ ان تجربات کے ذریعے ہماری شاعری اظہار کے نئے پیرایوں سے روشناس ہوئی۔ اختر الایمان، عمیق حنفی، قاضی سلیم، فیب الرحمن، مختار صدیقی، باقر مہدی، حامد عزیز منی، وزیر آغا، منیر نازی، بشر نواز، کمار پاشی اور صادق وغیرہ کے یہاں معنوی تجربات کا رجحان ملتا ہے۔

آزادی کے بعد اردو کی چند مقبول عام روایتی اصناف جیسے قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، شعر آشوب، واسوخت، قطعہ، رباعی، دوہا اور ماہیا وغیرہ کو نئے انداز میں برتنے کے تجربے بھی کیے گئے۔ ان کے علاوہ غیر ملکی زبانوں کے شعری ادب سے ماخوذ مقبول اصناف اور ہنیتوں کو اپنے تخلیقی اظہار کا وسیلہ بنانے کے لئے بھی بہت سے تجربے کیے گئے جن کے نتیجے میں اردو میں کیٹو، تراخیلے، استرٹ فارم، ہائیکو اور تونکا وغیرہ جیسی اصناف و ہنیتوں کو رواج مل۔ ایسی نہیں بلکہ نئے تجربوں کے بطن سے نثری نظم کے علاوہ مٹلائی اور یک سطر نظم نے جنم لیا۔

۱۹۶۰ء کے بعد اردو نظم میں بدلتے ہوئے لسانی شعور کا عکس انتہار جالب، احمد ہمیش، عادل منصور، عمیق حنفی، قاضی سلیم، کمار پاشی، اعجاز احمد، ندا قاضی، انیس ناگی، عباس اطہر، صادق، عتیق اللہ، صلاح الدین پرویز، کشور ناہید، نسرین انجم، بھٹی، اصغر ندیم سید، افضل احمد سید اور شمن الرحمن فاروقی وغیرہ کی نظموں میں نمایاں نظر آتا ہے۔

۱۹۶۰ء کے بعد اردو میں نثری نظم کے امکانات کو بھی بروئے کار لانے کی کامیاب کوششیں کی گئیں۔ نثری نظم ماضی کے ”شعر منشور“، ”اور“، ”ادب لطیف“ سے علاحدہ



اپنی مخصوص و منفرد شناخت قائم کر چکی ہے جس کی بنیاد پر یہ بھی کہا جا رہا ہے کہ اردو شاعری کا مستقبل نثری نظم سے وابستہ ہے۔ گزشتہ دو دہائیوں میں نثری نظم کے رجحان کو کافی فروغ حاصل ہوا ہے اس دوران میں نثری نظم کو ذریعہ اظہار بنانے والے شاعروں کی تعداد میں قابل ذکر اضافہ ہوا ہے اور نثری نظموں کے کئی مجموعے شائع ہو کر منظر عام پر آچکے ہیں۔ نثری نظم کی روز افزوں ترقی و مقبولیت اس کے تابناک مستقبل کی ضامن قرار دی جاسکتی ہے۔

گزشتہ ابواب میں کہا جا چکا ہے کہ ترقی پسند تحریک اور ملت ارباب ذوق دونوں ہی کی خصوصی توجہ نظم پر مرکوز تھی جس کے نتیجے میں ان دونوں ہی کے تخلیق کاروں کے یہاں غزل ہزاری کا رجحان دکھائی دیتا ہے لیکن فانی بدایونی، اصغر گوہر دوی، جگر مراد آبادی، حسرت موہانی، وحشت کلکتوی، عزیز لکھنوی، یگانہ چنگیزی، فراق گورکھپوری اور شاد عارفی وغیرہ کی معیت میں غزل کا کارواں آہستہ آہستہ آگے بڑھتا ہے۔ عبوری دور میں مذکورہ بالا بیشتر شعراء کے علاوہ ناصر کاظمی، ابن انشاء، فیض احمد فیض، مجروح سلطان پوری، مجاز لکھنوی، معین احسن جذبی، قیصل شفا، فارغ بخاری، عارف عبدالحسین، اختر انصاری، جمیل الدین عالی، محمود ایاز، احمد فراز، حفیظ ہوشیار پوری، وحید اختر، خلیل الرحمن اعظمی، شہرت بخاری، باقر مہدی، شہاب جعفری، عمیق حنفی، راہی معصوم رضا، شیر افضل جعفری، سلیمان اریب، حسن نعیم، اجمل اجملی، اختر سعید خاں، بشر نواز اور تاج بھوپالی وغیرہ بھی اس دور میں غزل کا دامن تھامے رہے۔ عبوری دور میں صنف غزل کی تجدید اور میر کی بازیافت کے رجحان بھی نمایاں ہوئے اور اس دور کے رسائل و جرائد میں ایک صنف سخن کی حیثیت سے غزل موضوع بحث بن گئی۔ اسکی مخالفت اور موافقت میں کئی بحث و مباحثے ہوئے۔ نئے اور پرانے سوالات اٹھائے گئے اور اس کے مستقبل کے بارے میں قیاس آرائیاں بھی کی گئیں۔

۱۹۶۰ء کے بعد منظر نامہ تبدیل ہونے لگتا ہے اور غزل ایک بار پھر غیر معمولی مقبولیت حاصل کر لیتی ہے۔ اسے مقبول خاص و عام بنانے میں جدید نسل کے ان شاعروں



کا بڑا حصہ رہا ہے جن کا ذہنی اور علمی پس منظر گزشتہ نسلوں کے مقابلے میں وسیع تر تھا اور جن کے یہاں روایت کا صحیح شعور بھی موجود تھا جو انھیں روایت پرستی سے گریز کرا کے اس کی توسیع کی طرف مائل کرتا رہا۔ ان کی نظروں میں مغرب کے وہ تجربات بھی تھے جن میں بلا کی تازہ کاری تھی۔ وہ ان افکار و فلسفوں سے بھی دلچسپی رکھتے تھے جن کا جنم بیسویں صدی کے بطن سے ہوا تھا اور جو اس صدی کے انسان کی بدلتی ہوئی صورت حال کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ لسانی سطح پر بھی غزل میں جو تبدیلیاں واقع ہوئی تھیں وہ غزل کی روایات کے پیش نظر خیرہ کن ہیں۔ جدید نسل کے ان شاعروں میں عبوری دور کے مذکورہ شعراء کے علاوہ شاذ تمکنت، منیر نیازی، وزیر آغا، ظفر اقبال، بانی، محمد علوی، ناصر شنزاد، سلیم احمد، شرار، ساقی فاروقی، فکیب جلالی، فضیل جعفری، بشیر بدر، منموہن تلخ، حل کرشن اشک، عادل منصور، افکار عارف، مفتی تبسم، پروین فٹا سید، ندا فاضلی، اطہر نفیس، مشفق خواجہ، احمد مشتاق، پرکاش فکری، محبوب خزاں، صندر میر، مخمور سعیدی، مظفر حنفی، مصطفیٰ زیدی، عتیق اللہ، جلیل شمی، صادق، محب عارفی، مصور سبزواری، مظہر امام، سلطان اختر، ریاض مجید، پروین شاکر، شمس الرحمن فاروقی، کشور ناہید، شاہد کبیر، مصحف اقبال تو صیغی، زیب غوری، اسعد بدایونی، مدحت الاخر، جاوید ناصر، آشفتمہ چنگیزی وغیرہ وغیرہ بہت سے نام ہیں۔ اسی دور میں اینٹی غزل، آزاد غزل اور زین غزل کے تجربات بھی عمل میں آئے۔

اینٹی غزل محض غزل کے مروجہ مفاہیم اور مروجہ لفظیات اور استعارہ سازی سے انحراف کا نام ہے۔ ”اینٹی غزل“ یعنی وہ غزل جو خلاف غزل یا غزل مخالف ہے اور جس میں نفی کا پہلو مضمر ہے۔ دراصل جدید ادب کی ایک مخصوص پہچان کا نام ہے جس کی جڑیں ماضی بعید میں بھی دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ واضح رہے کہ یہ ”اینٹی پن“ محض خیالات و تصورات و لسانی توڑ پھوڑ تک محدود ہے۔ اسے قطعاً فارم یعنی غزل کے مخصوص روایتی فارم یا روایتی سپراسٹرکچر سے انحراف یا بغاوت کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ یہ رجحان جن شعرا کی غزلوں میں نمایاں ہوا ان میں سلیم احمد، ظفر اقبال، عادل منصور، محمد



علوی، منیر نیازی، خلیل رامپوری، عتیق اللہ، فضیل جعفری، بشیر بدر، اور صادق وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

اینٹی غزل نے غزل کو اس کے مروجہ قماش سے علاحدہ نہیں کیا اور نہ ہی مصرعہ جاتی سطح پر ارکان کی کمی بیشی پر اصرار کیا جبکہ آزاد غزل کو اینٹی غزل سے علاحدہ اقدام قرار کیا جائے گا۔ آزاد غزل مساوی الوزن مصرعوں کی روایتی تشکیلات پر کاری ضرب لگاتی ہے۔

زین غزل کا تجربہ اخترا حسن سے شروع ہو کر ان ہی پر ختم نظر آتا ہے۔ یہ تجربہ زین بدھ مت کے اس رجحان سے راست طور پر متاثر ہے جو عالمگیر سطح پر جدیدیت اور جدید حسیت پر اپنا اثر ڈال رہا تھا لہذا جدید اردو غزل کا تنقیدی مطالعہ کرتے ہوئے اس کا ذکر بھی ناگزیر ہے۔

# کتابیات

1992	لاہور	مرتبہ: شیمامجید	ادب فلسفہ اور وجودیت
1988	دہلی	مرتبہ: خادر جمیل	ادب کلچر اور مسائل
—	کراچی	ممتاز حسین	ادب و آگہی
1978	لکھنؤ	مرزا جعفر حسین	ادبیات و شخصیات
—	کامٹی، ناٹکپور	مرتبہ: عبدالرحیم نشتر	ارتکاز
1973	علی گڑھ	مرتبہ: خورشید الاسلام	اردو ادب آزادی کے بعد
1958	الہ آباد	ڈاکٹر اعجاز حسین	اردو ادب آزادی کے بعد
1985	کراچی	انور سدید	اردو ادب کی تحریکیں
1983	نئی دہلی	سید احتشام حسین	اردو ادب کی تنقیدی تاریخ
1955	علی گڑھ	محمد حسن	اردو ادب میں رومانوی تحریک
1965	لاہور	وزیر آغا	اردو شاعری کا مزاج
1972	علی گڑھ	خلیل الرحمن اعظمی	اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک
1957	لاہور	جیلانی کامران	استانزے
1981	پشاور	فتیح احمد	استفادہ
1944	دہلی	میراجی	اس نظم میں



طبع اول	ککھو	سید احتشام حسین	اجبار نظر
1979	نئی دہلی	کمار پاشی	ایک موسم میرے دل کے اندر
1976	علی گڑھ	محمد حسن عسکری	انسان اور آدمی
1967	راولپنڈی	مرتبہ سبطہ نبی مصیم	1966 کی بحرن شاعری
1968	راولپنڈی	مرتبہ سبطہ نبی مصیم	1967 کی بحرن شاعری
1982	کے	جے - ای - کٹون پو - کے	اے ڈکٹری آف لٹری ٹرس
1957	لاہور	ن - م - راشد	ایران میں اجنبی
1945	لاہور	اختر انصاری	ایک ادبی ڈائری
1972 کے	ہیلیکن پو - کے	جان میگلوواری	ایکمز شیشلام
1972	حیدر آباد	عتیق اللہ	ایک سو غزلیں
1960	لاہور	(ترجمہ) جمیل جالبی	الیٹ کے مضامین
1959	لاہور	اختر الامان	آکھ
1961	لاہور	غفر اقبال	آب رواں
	لاہور	اختر انصاری	آگینے
درج نمبر	لاہور	مرتبہ عشرت رحمانی	آٹھ سال کا منتخب ادب
1991	دہلی	مرتبہ شارب رودلوی	آزادی کے بعد دہلی میں اردو تنقید
1989	نئی دہلی	مرتبہ عنوان چشتی	آزادی کے بعد دہلی میں اردو غزل
1990	نئی دہلی	مرتبہ عتیق اللہ	آزادی کے بعد دہلی میں اردو نظم
1965	بہمنی	باقرمندی	آگمی و بے باکی
1986	نئی دہلی	عراقا علی	آکھ اور خواب کے درمیان
		اختر الامان	بنت لحات
1950	دہلی	مرتبہ مکتبہ شاہراہ	بحرن ادب (1949)
1946	لاہور	مرتبہ حلقہ ارباب ذوق	بحرن نظمیں

1957	علی گڑھ	سردار جعفری	پتھروں کی دیوار
		وحید اختر	پتھروں کا مغنی
1986	نئی دہلی	جاں نثار اختر	پچھلے پر
1966	دہلی	کمار پاشی	پرانے موسموں کی آواز
1958	کراچی	ساحر لدھیانوی	پرچھائیاں
1952	لاہور	اختر الایمان	تاریک سیارہ
1957	علی گڑھ	سردار جعفری	ترقی پسند ادب
1987	دہلی	مرتبہ: قمر رئیس	ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر
1987	دہلی	سردار جعفری	ترقی پسند تحریک کی نصف صدی
1958	لاہور	ساحر لدھیانوی	تلخیائیں
1984	نئی دہلی	عتیق اللہ	تنقید کا نیا محاورہ
1961	لاہور	ریاض احمد	تنقیدی مسائل
1959	کراچی	مجتبیٰ حسین	تہذیب و تحریر
1990	کراچی	عزیز حامد مدنی	جدید اردو شاعری
1975	لاہور	جسم کاشمیری	جدید اردو شاعری میں علامت نگاری
1990	علی گڑھ	عقیل احمد صدیقی	جدید اردو نظم نظریہ و عمل
1973	علی گڑھ	ڈاکٹر عبادی بریلوی	جدید شاعری
1983	مالیگاؤں	سلیم شہزاد	جدید شاعری کی ابجد
1978	نئی دہلی	مرتبہ: نشاط شاہد	جدید غزل
1969	علی گڑھ	مرتبہ: آل احمد سرور	جدیدیت اور ادب
1993	جشید پور	لطف الرحمن	جدیدیت کی جمالیات
1977	دہلی	ہیم خنی	جدیدیت کی فلسفیانہ اساس
	نئی دہلی	خورشید الاسلام	جستہ جستہ



1968	ٹانکپور	مرتبہ شاہد کبیر	چاروں اور
1962	کراچی	حامد عزیز منی	چشم نگراں
1981	علی گڑھ	ابن فرید	چہرہ پس چہرہ
1971	دہلی	بانی	حرف معبر
1976	نئی دہلی	بانی	حساب رنگ
1980	کراچی	حسن اکبر کمال	خزاں میرا موسم
1985	علی گڑھ	شہریار	خواب کا درند ہے
1981	نئی دہلی	مرتبہ: ترقی اردو بورڈ	درس بلاغت
1973	اورنگ آباد	صادق	دستخط
1962	لاہور	احمد ندیم قاسمی	دشت وفا
1963	لاہور	عباس اطہر	دن چڑھے دریا چڑھے
1973	نئی دہلی	مارگریٹ ہسٹری	دی ایکٹو شیشلسٹ آؤٹ کٹ
1957	لاہور	عارف عبدالستین	دیدہ و دل
1974	اورنگ آباد	بشر نواز	رائیگاں
1963	لاہور	بلراج کومل	رشتہ دل
1974	الہ آباد	منظہر امام	رشتہ گوئی سفر کا
پاک بک	نئی دہلی	احمد ندیم قاسمی	رم جھم
1958	لاہور	فیض احمد فیض	زنداں نامہ
1977	علی گڑھ	محمد حسن عسکری	ستارہ یا بادبان
1981	لاہور	سہیل احمد	سرچشمے (علامتوں کی تلاش)
1944	لاہور	تصدق مسین خالد	سرود نو
1969	نئی دہلی	بلراج کومل	سفر نامہ سفر
1976	اورنگ آباد	صادق	سلسلہ

1966	سہوچاؤنی	عمیق حنفی	سند باد
1958	دہلی	عمیق حنفی	سنگ پیر من
1967	دہلی	شباب جعفری	سورج کا شہر
	علی گڑھ	شاد عارفی	شاد عارفی (انتخاب کلام)
		فیض احمد فیض	شام شہزادوں
1961	لاہور	سلیم الرحمن	شام کی دلہیز
1958	لاہور	رشید امجد	شب رفتہ
1975		عمیق حنفی	شجر صد
1983	نئی دہلی	عمیق حنفی	شعر چیزے دیگر است
1961	لکھنؤ	محمد حسن	شعر نو
1979	نئی دہلی	چندر بھان خیال	شعلوں کا شجر
1982	نئی دہلی	بانی	شفق شجر
1979	علی گڑھ	ڈاکٹر محمد حسن	شہناشاہی
1987	نئی دہلی	براج کومل	شہر میں ایک تحریر
1975		عمیق حنفی	سلسلہ الجرس
1956	لاہور	شہرت بخاری	طاق ابرو
1955	لاہور	ظہیر کا شمیری	عظمت آدم
1977	لاہور	ظفر اقبال	عہد زیاں
	علی گڑھ	مجروح سلطان پوری	غزل
1981	علی گڑھ	ہیم حنفی	غزل کا نیا منظر نامہ
1989	نئی دہلی	سید محمد عقیل	غزل کے نئے جہات
1951	دہلی	معین احسن جذبی	فروزاں
1958	دہلی	دیویندر آسر	فکر و ادب



1956	دہلی	خلیل الرحمن اعظمی	فکرو فن
1972	کھنؤ	وحید اختر	فلسفہ و ادبی تنقید
لاہور 1962		ازسون ینگر ترجمہ بشیر احمد ڈار	فلسفے کا نیا آہنگ
1978	دہلی	عقیق اللہ	قدر شناسی
		خلیل الرحمن اعظمی	کاغذی پیر بن
1985	اسلام آباد	ابوالاعجاز صدیقی	کشاف تنقیدی اصطلاحات
1987	دہلی	مغیث الدین فریدی	کفر تمنا
1958	دہلی	اختر شیرانی	کلیات اختر شیرانی
درج نہیں	لاہور	ظفر اقبال	گلاب
1970		مرتبہ: سید احمد حمیم اور شمس فریدی	گلوب
1969	لاہور	ن - م راشد	لا = انسان
1969	بہی	ندا فاضل	لفظوں کا پل
1965	امریکہ	کلیتمہ پردکس	ماڈرن پونیٹری اینڈ دی ٹریڈیشن
لاہور 1969		ن - م راشد طبع چہارم	ماورا
درج نہیں	دہلی	مرتبہ: کمار پاشی	محمد طلوی ایک مطالعہ
1991ء	کراچی	محمد علی صدیقی	مضامین
1963	لاہور	ممتاز شیریں	معیار
1945	دہلی	میراجی	میراجی کی نظمیں
درج نہیں	الہ آباد	مرتبہ: محمد حسن عسکری	میری بہترین نظمیں
1975	نئی دہلی	بلراج کول	نثر ادب
1971	الہ آباد	قاضی سلیم	نجات سے پہلے
1958	لاہور	فیض احمد فیض	نقش فریادی
1983	نئی دہلی	مرتبہ: نشاط شاہد	نئی پاکستانی غزل نئے دستخط

نئی پاکستانی نظم نئے دستخط

نئی تحریریں

نئی دنیا کو سلام

نئی شعری روایت

نئی علامت نگاری

نئی نظم کا سفر

نئے کلاسیک

نئے نام

نیا آہنگ

وجودیت پر ایک تنقیدی نظر

ورق ورق

وسعتیں

ولاس یا ترا

یادیں

مرتبہ: غلام حسین ساجد دہلی 1983

قیوم نظر لاہور 1946

سردار جعفری بمبئی 1947

غیم حقی دہلی 1978

سید محمد عقیل الہ آباد 1974

خلیل الرحمن اعظمی دہلی 1972

مراٹھواڑہ یونیورسٹی اورنگ آباد 1973

مرتبہ: شمس الرحمن فاروقی الہ آباد 1967

اختر الایمان

سلطان علی شیدا لکھنؤ 1978

فیض احمد فیض امرتسر درج نہیں

سلام مچلی شری لاہور 1944

کمار پاشی نئی دہلی درج نہیں

اختر الایمان بمبئی 1960



برقی کتب (E-books) کی دنیا میں خوش آمدید  
آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں  
مزید اس طرح کی شان دار، مفید اور نایاب کتب کے  
حصول کے لیے ہمارے وائس ایپ گروپ کو جوائن

کریں

ایڈمن پیسل :

محمد ذوالقرنین حیدر: 03123050300

محمد ثاقب ریاض: 03447227224

صدرہ طاہر: 03340120123

# رسائل و جرائد

1972	اگست	نئی دہلی	آج کل
1950	جولائی	علی گڑھ	اردو ادب
1985	شمارہ نمبر 4	کراچی	تحقیق ادب
1952	دسمبر	پٹنہ	تہذیب
1978	دسمبر تا فروری 77	مالیگاؤں	جواز
1949	فروری	کراچی	ساتی
1953	ستمبر	کراچی	ساتی
1986	مرتبہ : کرشن کمار طور	دھرم شالہ	سرسبز (غزل نمبر)
-----	شمارہ نمبر 7-8	لاہور	سویرا
-----	شمارہ نمبر 17-18	لاہور	سویرا
1977	ہم عصر زاد ادب نمبر	بہمنی	شاعر
1943	نثر نظم اور آزاد غزل نمبر	بہمنی	شاعر
1949	-----	دہلی	شاہراہ
1951	فروری-مارچ	دہلی	شاہراہ
1954	سالنامہ مارچ	دہلی	شاہراہ



1968	نومبر	الہ آباد	شب خون
1978	فروری - اپریل	الہ آباد	شب خون
-----	شمارہ نمبر 2	حیدر آباد	شعرو حکمت
درج نہیں	ن-م راشد نمبر	حیدر آباد	شعرو حکمت
1957	شمارہ نمبر 2	کراچی	شعور
1956	دسمبر	حیدر آباد	مبا
1977	جنوری تا اپریل	دہلی	عصری ادب
1969	(جلد اول دوم)	لاہور	فتون غزل نمبر
1967	سالنامہ	لکھنؤ	کتاب
1962	جنوری	دہلی	کتاب نما
1964	جنوری	دہلی	کتاب نما
1976	ستمبر 1975 تا جون	بمبئی	مفتگو
درج نہیں	شمارہ نمبر 13-14	دہلی	ماحول
1983	پاکستانی ادب نمبر	نئی دہلی	معیار 4
درج نہیں	شمارہ نمبر	لاہور	نقوش
درج نہیں	شمارہ نمبر 7 عالمگیر امن نمبر	لاہور	نقوش
1949	-----	لاہور	نقوش
1944	جنوری - فروری	لکھنؤ	نگار
1965	سالنامہ جولائی واگست	کراچی	نگار
1939	اپریل	لکھنؤ	نیا ادب
1949	ترقی پسند مصنفین کانفرنس	بمبئی	نیا پرچم
1953	نمبر جون - جنوری	-----	ہمایوں
1961	سالگرہ نمبر	کراچی	ہم قلم

# فرہنگِ کلامِ میر: دیوانِ اوّل

مع تنقیدی مقدمہ

ڈاکٹر شاہینہ تبسم

قیمت :- / ۰۰ روپے



انشاء اللہ خاں انشاء کا بے مثال افسانوی تجربہ  
اُردو زبان کی اولین بے نقط کہانی

## سلکِ گہر

ترتیب و تخیل

ڈاکٹر شاہینہ تبسم

قیمت :- / ۵۰ روپے





شاہینہ تبسم دہلی کے ایک معزز خاندان سے تعلق رکھتی ہیں ان کی تعلیم و تربیت دہلی ہی میں ہوئی وہ اوائل عمری سے ہی تعلیم کے ساتھ ساتھ مختلف سماجی اور ثقافتی پروگراموں میں سرگرمی سے حصہ لیتی رہی ہیں اتھارٹی آف مینسٹری آف ڈیفنس حکومت ہند کے زیر اہتمام منعقدہ ایگزیکٹو مینیشن پارٹ I اور II 'بے' کے علاوہ وزارت تعلیمات و سماجی بہبود حکومت ہند کا ٹوٹو اشار میرٹ سرٹیفکیٹ حاصل کیا۔ آل انڈیا گلوبلینس ری یونین ٹریننگ کورس، لیڈی کب ماسٹر (1982) کے بعد آرمیڈل نائب صدر جمہوریہ ہند کے ہاتھوں کب وڈج (1983) حاصل کیا۔ اسی سال دہلی یونیورسٹی سے ایم۔اے (اُردو) کے امتحان میں امتیازی حیثیت حاصل کرنے پر انھیں مرزا غالب پرائز عطا کیا گیا۔ انھوں نے دہلی دور درشن اور منڈی ہاؤس کینڈروں سے کئی سال تک تعلیمی سائنسی اور ثقافتی پروگرام بھی پیش کیے۔ 1989 میں "فرہنگ کلام میر: دیوان اول" کی تدوین کی، جو ایک مبسوط تنقیدی مقدمہ کے ساتھ 1993 میں شائع ہوئی اس کتاب پر اتر پردیش اُردو اکادمی نے نقد انعام اور توصیفی سند سے نوازا۔ 1995 میں ڈاکٹر مغیث الدین فریدی کی زیر نگرانی "جدید اُردو شاعری" کے موضوع پر تحقیقی مقالہ پیش کر کے پی۔ایچ۔ڈی، کی ڈگری حاصل کی۔

شاہینہ تبسم نے بے شمار اُردو تخلیقات کے ہندی تراجم بھی کیے ہیں، جو نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا، مرکزی ہندی ڈائریکٹوریٹ، بھارتیہ گیان پیٹھ اور ساہتیہ اکادمی جیسے مقتدر اداروں سے شائع ہو چکے ہیں۔